报道与思考

▶ 上海高校音乐人类学E-研究院

▶ “浙江遂昌教研基地”落成报道

田野与记事

▶ 汤显祖纪念馆中的演出观看与采访

▶ 石练石坑口村昆曲十番考察

交流与总结

▶ 师生与当地专家座谈会

▶ 遂昌观戏

音乐实践与学术理论

▶ 田野实地考察的方法

▶ 音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨

▶ 《遂昌昆曲十番》曲谱

音乐人文地理

Music Human Geography

2

主编/洛秦

上海高校音乐人类学E-研究院丛书



心与音的对话：观察与思考

音乐人类学E-研究院“教研基地”田野记实

上海锦绣文章出版社
上海音乐学院出版社

音乐人文地理 ②

Music Human Geography

上海高校音乐人类学E-研究院丛书

心与音的对话：观察与思考

音乐人类学E-研究院“教研基地”田野纪实

主编／洛秦

上海锦绣文章出版社
上海音乐学院出版社

图书在版编目（CIP）数据

观察与思考 / 洛秦主编. －上海：上海锦绣文章出版社，2010. 10

（音乐人文地理丛书）

ISBN978-7-5452-0766-8

I. ①观… II. ①洛… III. ①音乐学：文化人类学－研究

IV. ①J60-05

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第183350号

策　　划　王刚　徐明松

责任编辑　许铭

整体设计　胡斌设计工作室

技术编辑　李荀

丛 书 名　**音乐人文地理**

书　　名　**心与音的对话：观察与思考**

　　　　　音乐人类学E-研究院“教研基地”田野纪实

主　　编　洛秦

出版发行　上海锦绣文章出版社　社址/ 上海市长乐路672弄33号（邮编200040）

　　　　　上海音乐学院出版社　社址/ 上海市汾阳路20号（邮编200031）

经　　销　全国新华书店

印　　刷　上海丽佳制版印刷有限公司

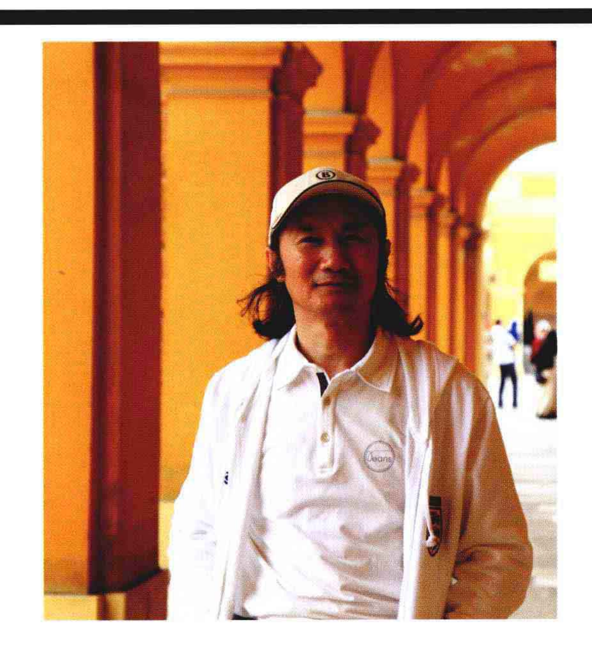
规　　格　787×1092　1/16　10.5印张

版　　次　2010年10月第1版　2010年10月第1次印刷

书　　号　ISBN978-7-5452-0766-8 / J.453

定　　价　68.00元

主编语



音乐是一种“瞬间影像”的听觉艺术，它以无数的瞬间音符的“过程性”连接而建构起音响影像。它是科学、技艺、个性和文化的。尤其是音乐的人类学视角，它不只是研究声音的艺术，更多是关注乡村与城市音乐活动“瞬间影像”中的人的行为、思想和文化。

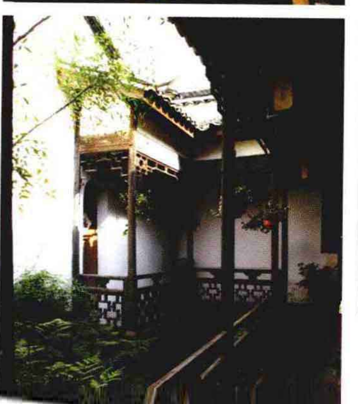
摄影是一种“瞬间影像”的视觉艺术。摄影的“瞬间影像”看似静态，而事实上也是“过程性”的。与音乐——这种听觉过程的艺术不同的是，摄影的“过程性”的完成并不体现在时间概念上，而是通过视觉的接触而在思想中完成的。视觉艺术同样不仅是技艺的，也是科学的，它既是个性的，也更是文化的。摄影者以其娴熟的技艺、现代的手段，用独特的方式和习得的文化传统，通过“瞬间”的演绎来表达对人类及其文化的心灵感受。

因此，音乐和摄影同是“瞬间影像”的姐妹艺术，她们的携手，通过听觉、视觉来感悟“心”与“音”的人文对话过程，以“瞬间影像”方式叙述各类不同场景的《音乐人文地理》。

目录









主编/ 洛秦 摄影/ 洛秦

3 交流与总结 122

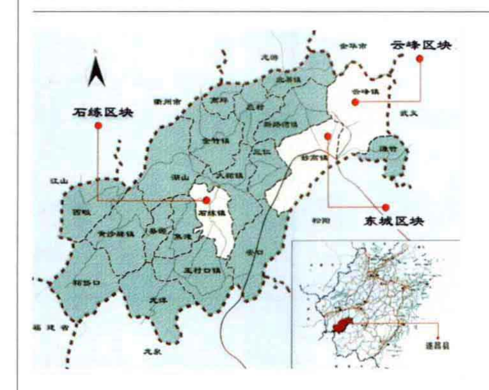
4 音乐实践与学术理论 134

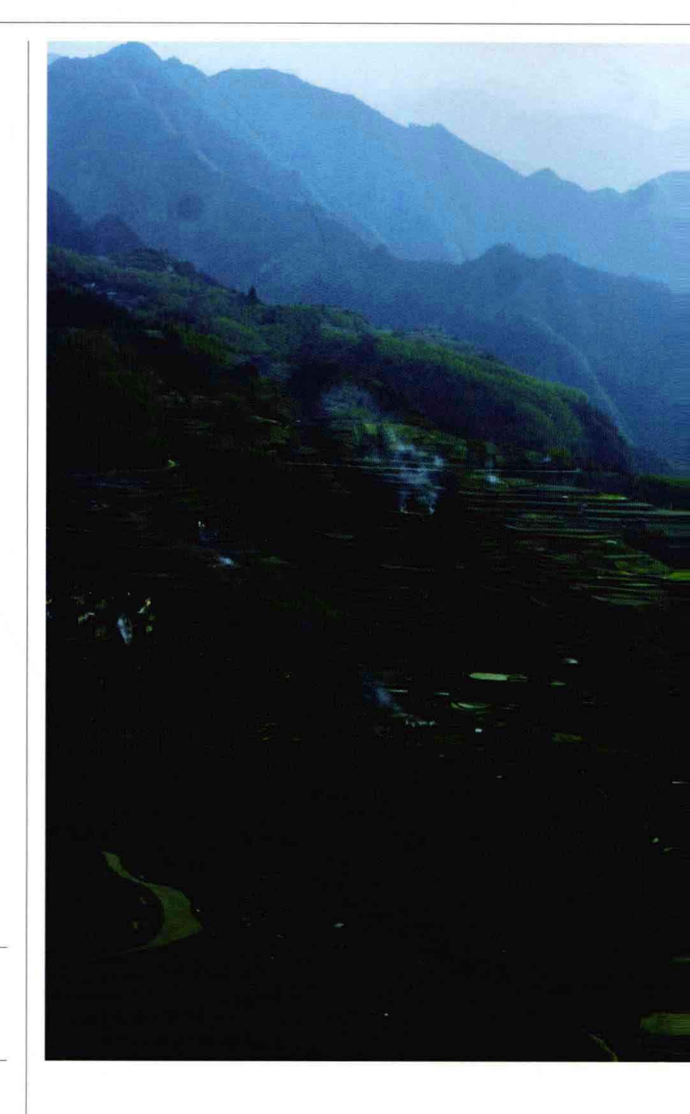




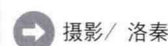


文化地理介绍





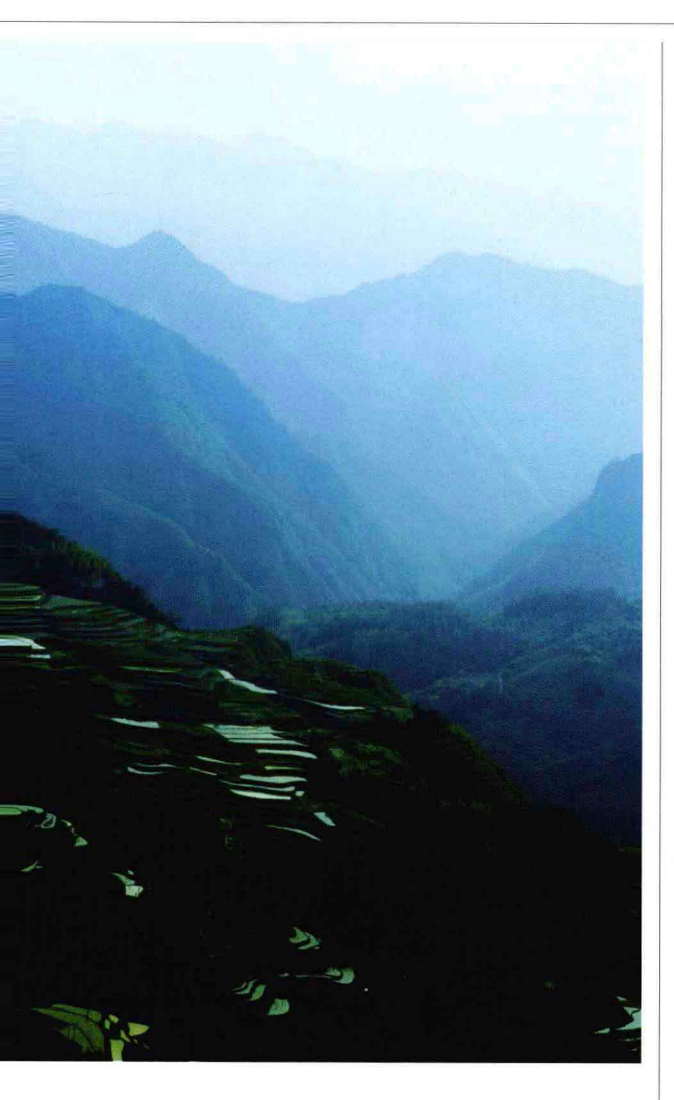
文化富矿——遂昌

 摄影/ 洛秦

遂昌，为浙江省丽水市一县，位于浙江省西南部，钱塘江、瓯江上游，东倚武义、松阳，南邻龙泉，西接江山和福建浦城，北与衢江、龙游、婺城相连。全县总面积2539平方公里，总人口22.74万，辖9镇11乡，390个行政村，7个城市社区。

遂昌是一个历史悠久的县。遂昌建县于公元218年，有着悠久的历史文化。明代著名文学家、戏剧家汤显祖曾在这里任知县5年，写就了戏曲名著《牡丹亭》，汤公“兴教、劝农、安民”之政声、“清政爱民”的治县方略流传深远；省级历史文化保护区独山村的“明代一条街”至今保存完好；1997年发掘的好川文化遗址被列为全国考古重大新发现。遂昌是一个革命老区，粟裕、刘英曾率部队建立了以该县王村口镇为中心的浙西南游击根据地。

遂昌是一个资源丰富的县。遂昌金矿被誉为“江南第一大矿”，全县萤石储藏量为5000万吨，居全国县（市）首位；遂昌“龙谷丽人”茶具有高山云雾特色，获得国际金奖；遂昌竹炭和石练菊米以其特色优势，被中国经济林协会命名为“中国竹炭之乡”、“中国菊米之乡” 和“中国龙谷丽人名茶之乡”。遂昌县自然景观独特。国家级自然保护区九龙山，不仅有神秘的“野人”，更有迷人的风光和珍稀动植物；乌溪江水库青山环抱，流域面积1498平方公里；集神龙谷、白马山、湖山等风景区



为一体的国家森林公园，自然景色美不胜收。

历史与考古

该县三仁畲族乡好川文化遗址的考古发掘，是浙西南地区首次发现的新石器时代文化遗址，表明4200年前，就有人类活动、生息、繁衍。据考证，遂昌夏、商、西周时属越，春秋属姑蔑，战国越亡属楚；秦统一中国后，分郡县两级，属会稽郡太末县；西汉分三级制，属扬州刺史部会稽郡太末县。

好川古文化遗址位于遂昌县城西12公里的三仁畲族乡好川村，1997年夏季在好川村东部土名岭头岗的小山岗上进行考古发掘，发掘面积4000平方米，清理墓葬80处，出土石器、玉器、陶器、漆器等计1062件。经专家鉴定，属于良渚文化晚期，距今4000年左右，在浙西南地区是首次发现，为1997年全国重大考古新发现。

好川文化是一支分布于浙西南仙霞岭山地的新石器时代末期的考古学文化。通过类型学排比，与相关文化的比较研究推断出好川文化的年代上限在良渚文化晚期，下限至夏末商初，约距今4200－3700年，前后积年500年左右。

好川文化与周边的良渚文化、花厅基地、昙石山文化、樊城堆文化、山背文化、石峡文化、肩头弄文化、马桥文化以及松阴溪流域商周文化有着密切的联系，又有着自己浓厚的个性特征。它的文化面貌新颖独特，文化内涵丰富多彩，文化因素多元特点明显，因此许多考古家将此命名为“好川文化”。

汤显祖与遂昌

被誉为东方莎士比亚的明代文学家、戏剧家汤显祖，于1593年至1598年在遂昌任知县。此前，汤公在京是个闲官，被贬广东徐闻做了个挂名的小吏，到遂昌始为一县父母官。汤公在遂昌“仁政惠民”，吟诗赋词，与遂昌士民结下了深情厚谊。

汤公一到任，见全县唯一的县学讲堂破败，诸生无所诵读，也无射堂可供习射，立即在城南眠牛山营建书院和射堂，合称“相圃书院”，意寓哺育将相之才，并亲自授课，和诸生一起习射。次年，又在孔庙北侧营建遂昌最早的图书馆——“尊经阁”。

每年春二三月，汤公备花酒、带春鞭，下乡劝农。“家家官里给春鞭，要尔鞭牛学种田。盛与花枝各留赏，迎头喜胜在新年。”千古绝唱《牡丹亭》第八出南安太守杜宝下乡劝农的欢乐情景，正是汤公自己在遂昌的真实写照。为促耕读，汤公重修钟楼，亲自登楼敲钟。

汤公初到遂昌时，地方并不安定，百姓颇受盗贼、虎患之苦。汤公勒杀盗酋十数人，治安渐宁。遂昌林茂，虎患严重，汤公组织打虎除害。然民间

文化地理介绍



迷信虎受神佑，青壮不敢应募。汤公祷告城隍："我与神共典斯土，人之食人者吾能定之，而不能于止虎。民曰有神。夫虎亦天生，贵不如人。神无纵虎，吾将杀之。"一扫民众疑虑，再率乡勇打虎，杀虎十七。虎患渐靖。

汤公既重治安整治，又重感化教育，社会风气为之一新。汤公曾邀名医何晓为幕宾，遇百姓打架斗殴，先令何晓治伤，然后审案。遇囚犯患病，常自己出钱，请何晓买药治之。偶遇审案用刑致人受伤，立命何晓诊治。汤公在任五年，"未尝拘一妇人"，"县无斗伤笞系而死者"。特别是除夕遣囚和纵囚观灯，尤显汤公之重感化。除夕，汤公亲临监狱，遣囚回家过年，与亲人团聚。正月初四，囚犯按时回狱，个个父兄陪送，甘心服刑。元宵，则组织囚犯上河桥，在原是官眷赏灯之所观花灯，体会"绕县笙歌"的欢庆景象，使囚犯在良辰美景下更增改过之决心。

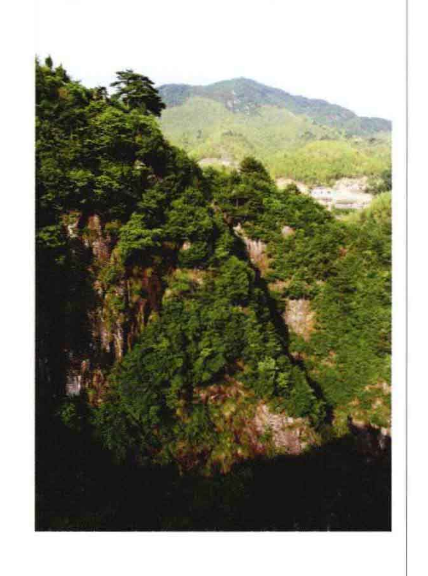
汤公德刑兼施，宽严相济，使遂昌呈现出了"琴歌积雪讼庭闲"，"市上无喧少斗鸡"的升平景象。汤公量移遂昌知县，实是遂昌百姓之福。汤公自寓遂昌是"仙县",自己是"仙令"，故多有闲暇投入创作。汤公在遂昌"捉笔了霍小玉公案"改定了剧本《紫钗记》，开始了扛鼎之作《牡丹亭》的构思和写作，还写下了众多脍炙人口的诗篇。汤公"失之东隅，收之桑榆"："平昌令得意处别自有在，第借俸著书，亦自不恶耳"。汤公对遂昌情有独钟："风谣近胜，琴歌余暇，戏叟游童，时来笑语。""君子山前放午衙，湿烟青竹弄云霞，烧将玉井峰前水，来试桃溪雨后茶。""山也清，水与清，人在山阴道上行，春云处处生。官也清，吏也清，村民无事到公庭，农歌三两声。"

1598年，汤公不满朝政，弃官归里，遂昌老少苦苦挽留，牵衣相送。汤公归里居家，仍与遂昌士民保持亲密往来。遂昌临川相距千里，汤公经常书信问候遂昌士民，遂昌人经常到临川探望汤公。1607年，遂昌修葺土城，遣人到临川拜会汤公，

汤公特作《遂昌新作土城记》。1608年，遂昌士民在相圃书院为汤公立生祠，专派画师到临川为汤公画像，处州知府特作《遂昌相圃生祠画像记》，称汤公“行可质天地鬼神，文能安民人社稷”。汤公回赠诗、文，并感叹“平昌祀我，我以何祀平昌也？”汤公在遂昌的政教治绩、创作活动以及与士民建立笃谊的诗文，是遂昌人引以为豪、有待开掘的宝藏。

汤公挂念遂昌士民，遂昌百姓更是怀念汤公。1712年，遂昌士民在县城建遗爱祠，奉祀汤公。1984年，遂昌汤显祖研究会成立。1985年，举行纪念汤显祖诞辰435周年活动，民众自发捐资在妙高山又建遗爱亭。1986年，举行纪念汤显祖逝世370周年活动。1987年，复在汤公挚友叶澳故里独山村建遗爱亭。1995年，汤显祖纪念馆建成。

当年，一代高僧达观禅师特至遂昌看望汤公，曾口占四句：“汤遂昌，汤遂昌，不住平川住山乡。赚我千岩万壑来，几回热汗沾衣裳。”数百年来，不断有人被“赚”至遂昌，心怡遂昌，只因汤公《四梦》源于遂昌，汤公遗爱永驻遂昌。Ⓜ



文字辑自“百度·遂昌”
http://baike.baidu.com/view/51097.htm

报道与思考



基地建设促发展 田野考察出新果

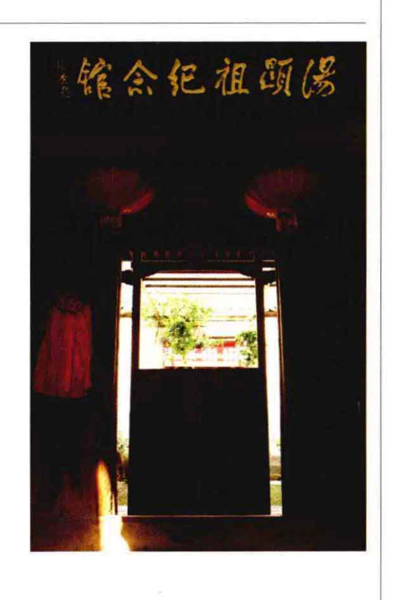
“上海高校音乐人类学E–研究院教研基地”于浙江省遂昌县“汤显祖纪念馆”落成！

撰稿/ 陈婷婷
摄影/ 洛秦

2009年5月28日，“上海高校音乐人类学E—研究院教研基地”在浙江省丽水市遂昌县正式落成，这是上海高校音乐人类学E—研究院与遂昌县“汤显祖纪念馆”共同合作建立的第一个教研基地，上海高校音乐人类学E—研究院首席研究员洛秦教授、著名音乐学家乔建中教授、E-研究院特聘研究员萧梅教授、著名学者洛地先生、遂昌县宣传部尹建中部长、遂昌县文广新局潘成松局长、汤显祖纪念馆谢文君馆长，以及上海音乐学院硕博研究生十余人等出席了“教研基地”落成及揭牌仪式。

上海高校音乐人类学E—研究院计划在长江三角洲地区开展传统音乐田野考察、学术研究和教学活动，经过专家们的前期考察，此次选择了具有自然人文及民间音乐丰富传统的浙江省丽水市遂昌县作为E-研究院的“教研基地”，开展教学研究活动，

这不仅对推动遂昌的非物质音乐文化遗产的保存和发展具有一定的意义，通过学生的田野考察、学习和研究，将获得的经验和研究成果，可以通过教学、论文或其他学术成果形式，宣传和推广遂昌地区及长江三角洲的吴越音乐文化的传统。

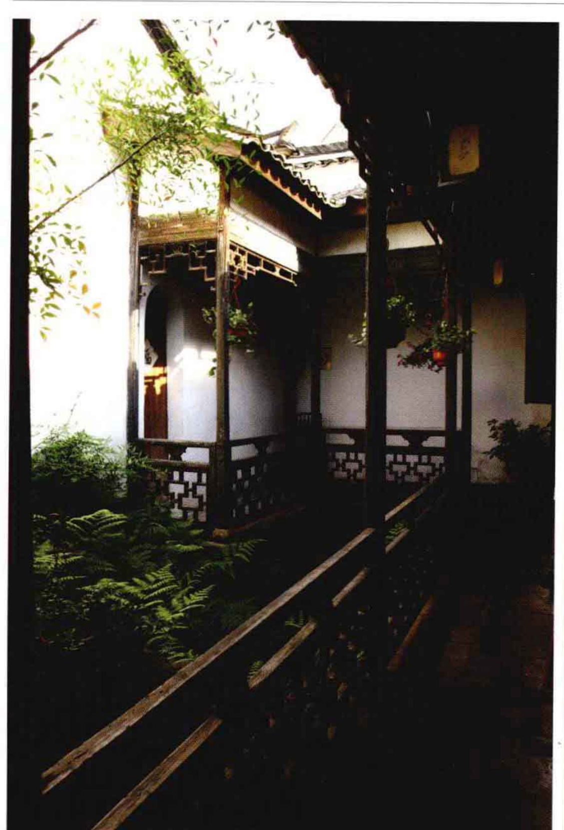


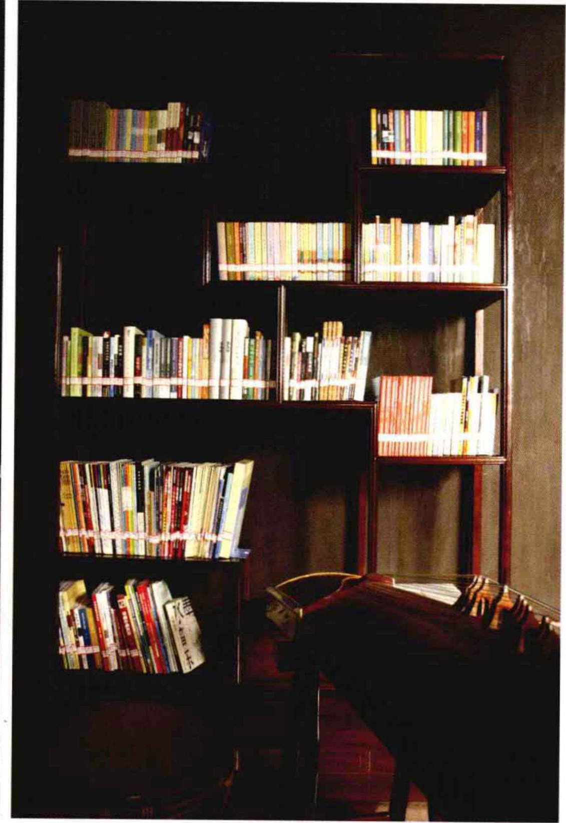
基地落成

在“教研基地”落成及揭牌仪式上，遂昌县宣传部尹建中部长首先致辞，对上海高校音乐人类学E-研究院师生一行的到来表示欢迎，同时对“教研基地”的建立充满期待，希望通过该基地的建设能够推动遂昌地方传统音乐文化的进一步发展；上海高校音乐人类学E-研究院首席研究院洛秦教授发表致辞，对遂昌县政府和汤显祖纪念馆给予“教研基地”的支持表示感谢，遂昌是一块人文宝地，更是一个“富矿”，不仅拥有丰富的自然资源如竹炭、金矿等，同时又有历史悠久、种类多样的民间传统音乐文化如昆曲十番、茶灯戏、木偶戏等。上海音乐学院的师生到这里吸取养分，一方面为学生提供了一个极好的“田野”进行采风、考察，另一方面

上海高校音乐
人类学E—研究院
教研基地
落成仪式

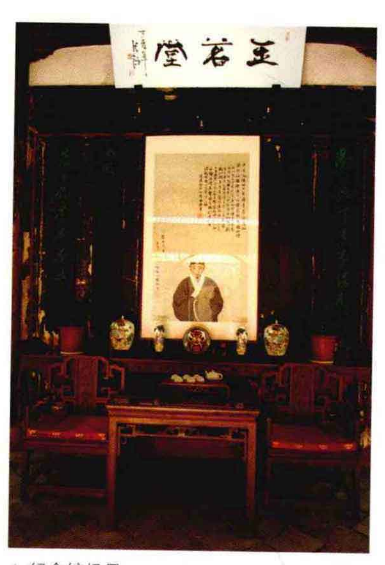
报道与思考







教研基地场所



▲ 纪念馆场景
◀ 教研基地场所

可以将研究成果转化为论文或其它学术成果形式，让学界充分认识遂昌地区的音乐文化传统及其价值。乔建中教授和萧梅教授随后也发表了致辞，此次随行的十余名上海音乐学院硕博研究生，为萧梅教授“民族音乐学田野考察实践课程”的在读学生，他们对我国的传统音乐文化有着浓厚的兴趣，此次借“教研基地”成立之机，也为同学们提供了一次良好的学习实践机会，将课堂所学运用于实地，积累“田野”经验。

在落成仪式上，举行了“教研基地”揭牌仪式。

田野采撷

为期三天的遂昌田野考察，是此次“教研基地”落成之后的主要活动内容。在遂昌县地方文化学者的协同下，上海音乐学院师生一行十余人，展开了一次极富意义、高密度、高质量、高效率的田野考察实践活动。考察的重点主要集中于“昆曲十番”。

有着400多年历史的“遂昌昆曲十番”，已在去年被文化部定为“国家级非物质文化遗产”。然

报道与思考

乔建中先生等
在教研基地
参观纪念馆

而，与许多有着悠久历史的非物质文化遗产一样，尽管十番艺术雅致婉约，但昔日辉煌已经不再，加上曲风文雅、节奏缓慢，在现代社会中日益显得曲高和寡。为了使这一古老艺术得到有效的保护和传承，遂昌县不仅在昆曲十番的发祥地——石练镇石坑口村建立了传习基地，还在石练小学、实验小学创办了昆曲十番传承教学基地，并在县城创办了遂昌昆曲十番古乐坊公司和汤显祖纪念馆，搭建了一个由村、镇、县三级联手传承、保护国家非物质文化遗产的舞台。“除了对昆曲十番的艺术资料进行整理、加工之外，最重要的就是要把它从艺术‘神坛’上请下来，使普通百姓易于亲近、乐于亲近。”目前遂昌县已组建了“石练十番”、“女子十番”等6支表演队，共有300多名青少年、80多名民间音乐爱好者参与昆曲艺术学习，共同承担着保护、传承昆曲十番的责任。

考察活动包括石练镇石坑口村“文十番”以及“女子十番”两个田野点，同学们对“十番”的乐器、乐人、乐谱、曲调、演出、传承等问题进行了详细的采访，对昆曲十番的表演进行了现场录音和录像，留下了宝贵音像资料；同时通过遂昌当地文化学者的讲解，还对昆曲十番存在的历史、文化、民俗等因素进行了深入了解。

除昆曲十番之外，此次在“教研基地”的安排下，同学们还有幸观赏了石笋头村的花鼓戏表演、高坪乡桃源村的茶灯戏表演、以及木偶戏表演等民间传统曲艺，同时也进行了细致地采访。丰富的民间音乐文化让同学们感叹不已，舞台上的并非专业演员而均为当地农民，其表演的精彩和投入深深打动了同学，正是这种原汁原味的歌唱，才是真正扎根于民间、最自然、最朴实、最纯粹的草根音乐，才是最值得被学者重视、给予其关注、保护其继续发展的民间音乐财富。

座谈研讨

短短三天的田野考察，给同学们带来了强烈的视觉冲击，也引发了无数深入的思考。作为此次教研活动的闭幕，来自上音的师生们与遂昌当地音乐文化研究学者们进行了一次座谈研讨，一方面对三天的考察进行总结，另一方面也向地方专家们继续求疑解惑。大家都深刻感受到，遂昌这片沃土还有太多音乐文化等待学者去挖掘，以村落文化为根基的传统音乐，具有其鲜活性、草根性和艺术性。在现代化的社会中，如何保护我们的民间艺术、扶持村落文化、让其获得新生，是值得所有人——包括政府官员、学者、地方文化工作者以及传承人自身们——思考的重要问题。此次遂昌的考察只是开了一个头，今后会有更多的研究从这里深入下去，并期待更多学术成果的诞生。

从保护到传承、再到发扬，通过各界的共同努力，希望遂昌的昆曲十番、茶灯戏、花鼓戏、木偶戏等为数众多的民间曲艺能够继续在肥沃的艺术土壤里生根发芽、开花结果；也期待在“上海高校音乐人类学教研基地”的促动下，能有更多学者关注这个富矿，挖掘更多民间传统音乐文化的学术价值。



▲洛地先生与尹部长



教研基地落成合影



报道与思考

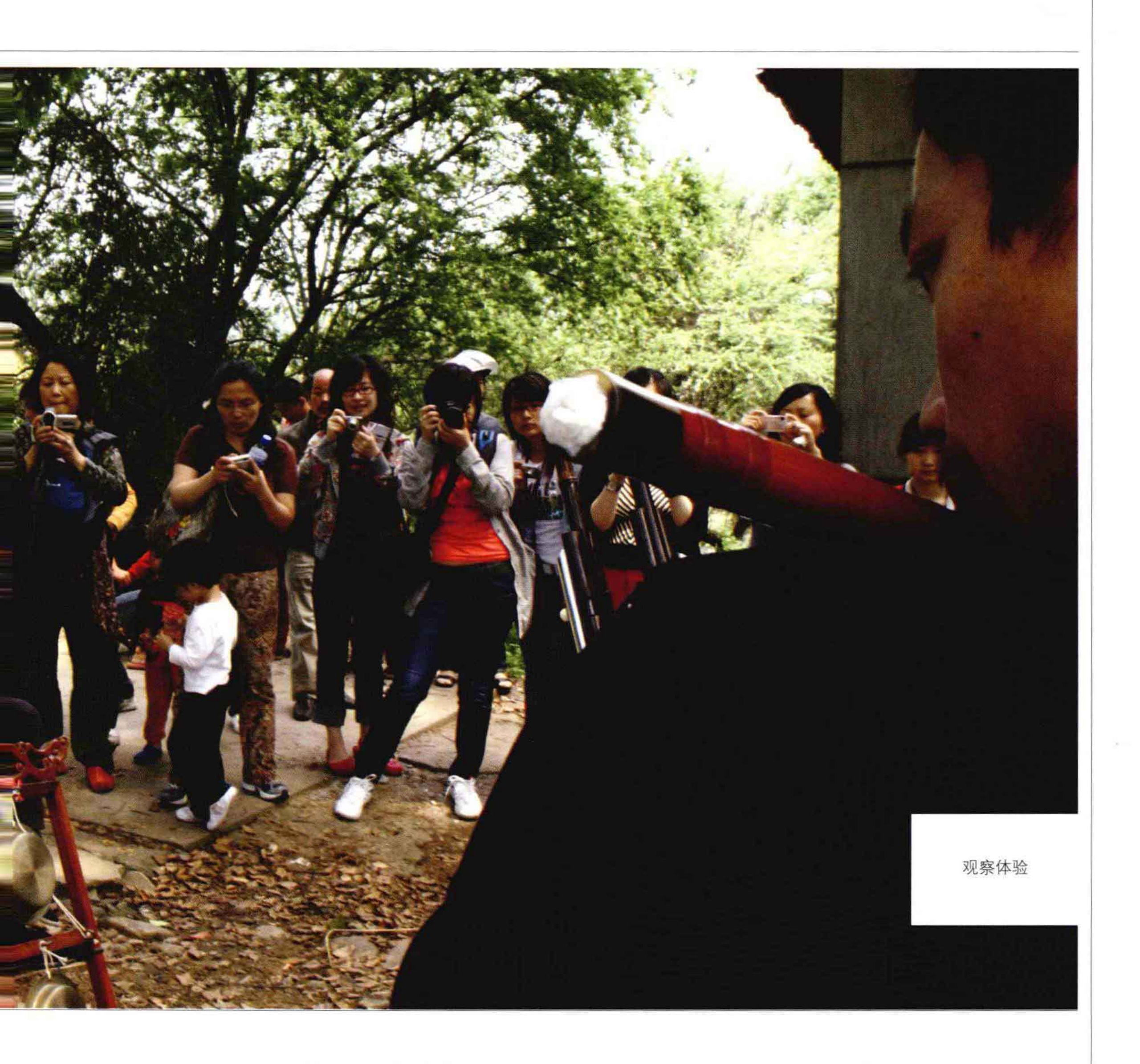
音乐人类学E-研究院“教研基地”作用于学科发展的思考

上海高校音乐人类学E-研究院教研基地落成及首次考察纪行



撰稿/ 吴艳
摄影/ 洛秦

“上海高校音乐人类学E-研究院”自2005年成立以来，着眼于国际语境中的音乐人类学观念和方法、中国视野中的传统音乐声像行为以及上海城市及长江三角洲地域中的音乐文化三个方面进行研究。本着以“音乐人类学在中国的发展”为主题和以“中国视野的音乐人类学建设”为宗旨的指导思想，“上海高校音乐人类学E-研究院”与遂昌县汤显祖纪念馆合作，在浙江省丽水市遂昌县建立了“教研基地”，开展传统音乐实地考察、学术研究和教学活动。遂昌地处浙江西南山区，古时交通闭塞，但却拥有丰富的自然资源（如竹炭、金矿等）和传统文化资源，其中音乐文化历史悠久、种类多样，如昆曲十番、茶灯戏、跳马灯、木偶戏、婺剧、松阳高腔、瓯剧等。值得一提的是，“昆曲十番”于2008年被国务院列入国家级非物质文化遗产名录，它的形成与传播与汤显祖有着密切的联系，“汤显祖在遂昌任上，出版了《紫钗记》，创作了光辉千秋的传奇巨作《牡丹亭》，构思了《南柯记》。”[1] 这给遂昌人留下了一笔重要的人文精神财富，汤显祖成为遂昌人的骄傲。之所以遂昌现在具有浓厚的文化氛围和强烈的传统保护意识，恐怕与汤显祖的影响是密不可分的。此外，“汤显祖纪念



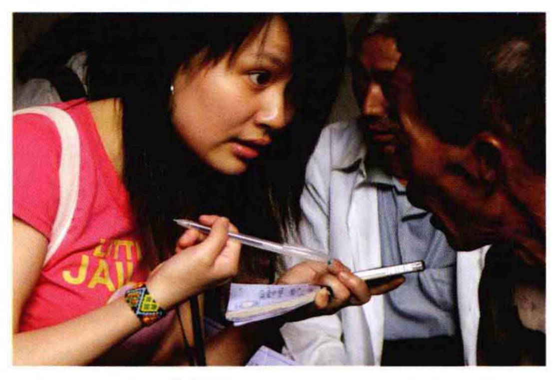
观察体验

馆”坐落遂昌，是汤显祖和昆剧研究的重要基地，又为遂昌地方文化增添了光辉的一笔。在这样一个有地位和影响的汤显祖纪念馆中建设上海高校音乐人类学E-研究院教研基地的意义是自不待言的。

2009年5月28日，上海高校音乐人类学E-研究院首席研究员洛秦教授、著名音乐学家乔建中教授、E-研究院特聘研究员萧梅教授、著名学者洛地先生、遂昌县宣传部尹建中部长、遂昌县文广新局潘成松局长、汤显祖纪念馆谢文君馆长以及上海音乐学院博硕研究生十余人[2]等出席了“教研基地”落成及揭牌仪式。随后，在当地文化工作者的协同下，上海音乐学院师生进行了为期三天的实地考察。在此期间，除了对遂昌传统音乐文化的现状进行宏观了解外，还对石坑口“昆曲十番”、上街村“女子十番”、石笋头村的花鼓戏、高坪乡桃源村的茶灯戏以及木偶戏表演进行了录像和采访。实地考察结束后，与当地政府的相关部门合作召开了一次座谈会，总结了此次实地考察的感受和体验，并对遂昌音乐文化遗产的保护和传承问题进行了深入的探讨。

本文主要分为三个部分：其一，音乐人类学的历史就是实地考察的历史，“教研基地”的建设成


LUMIX





▲ 询问学习、查阅考证
◀ 记录测量

为音乐人类学学科建设的重要组成部分，体现重要的学术研究意义与实践价值；其二，在“教研基地”的实地考察中当地政府官员和音乐文化工作者的参与，显现出他们在音乐文化遗产保护中的角色和作用，因此笔者结合实地考察的理论与方法，分析不同身份主体在音乐文化遗产保护中的不同视角和话语；其三，通过“教研基地”真正深入到民间进行脚踏实地的研究和实践，体现音乐人类学的人文关怀精神。

一、“教研基地”的学术研究意义

内特尔在《民族音乐学31个论题和概念》（*The Study of Ethnomusicology：thirty-one issues and concepts*）中提到：“音乐人类学的历史就是实地考察的历史”[3]，音乐人类学研究成果大多是建立在实地考察基础上的著述。1997年中国艺术研究院音乐研究所杨荫浏中国音乐学基金还专门召开了题为“‘实地考察’与民族音乐学学科建设”的研讨会[4]。可见，无论是在实践运用还是在理论探讨上，实地考察都得到了一定程度上的重视。但就目前国内高校研究生教学和实地考察的普遍情况来看，仍然存在着教学零散性和考察短期性的特征，与实地考察的要求尚存在着一定的距离。因此，迫切需要从教学和科研的具体操作上进一步给予重视。

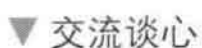
为此，上海高校音乐人类学E-研究院继续秉承“中国视野中的音乐人类学建设”的目标展开工作，在浙江省丽水市遂昌县设立“教研基地”，这是将理论研究、教学实践与非物质文化遗产保护融为一体的教育与文化信息基地。萧梅教授在上海音乐学院开设了“民族音乐学实地考察的理论与方法”课程，内容不仅包括民族音乐学实地考察基本理论方法的探讨、还包括讲授一些具体的考察技巧并要求根据至少一次实地考察实践撰写考察报告。在这样的学科建设环境中，同学们不仅能够学习和掌握实地考察的理论与方法，而且通过“教研基地”的组织和条件得以将课堂所学实地考察理论与技术运用到实地考察的实践中，做到将理论与实践相结合。

在保持并发扬学科注重实地考察的传统外，通过“教研基地”的实地考察还尤为突出地表现出广泛合作性与可重返田野的考察特征，其中广泛合作性体现在多人合作和多方合作两个方面。回顾此次“教研基地”遂昌考察之行，充分显现出多人合作在实地考察中的优势和作用（多方合作的情况在下文中将具体说明）。在萧梅老师的指导与建议下，同学们针对第二天上午（5月29日）石坑口“昆曲十番”的情况组织“分工讨论会”，并根据个人感兴趣的领域和擅长的方面进行了自由组合，将考察内容分为乐器、音乐曲目、表演主体、表演背景（摄像有专人负责）四个方面并分别预设了待采访问题，如在音乐曲目方面关注曲名、曲牌、乐谱、调式等，在表演主体方面则涉及姓名、家庭成员、经济收入、教育经历、表演目的、传承情况、联系

方式等内容，每一小组由两至三位同学负责。明确的分工有序地体现在第二天上午石坑口“昆曲十番”的采访中并获得良好的效果。在大家狼吞虎咽吃了午饭后，我们继续出发赶往上街村，对“女子十番”的表演进行采访。由于失去了石坑口“昆曲十番”的表演场景（庙），原本负责采访表演背景（现场环境和观众信息）的同学就没有相应的考察对象（至少简单化一些），此外乐器与上午也几乎相似，在这种情况下，同学们也都相应地调整分工策略，找寻各自的采访对象，形成每一至两位同学负责采访一位艺人。在分工合作的考察方式下，同学们的采访录音、照片、所收集的文本资料以及采访笔记都是资源共享，每位同学再根据自己所关注的焦点撰写考察报告。

除了分工合作外，“教研基地”还具备了可重返田野的条件。在以往的实地考察经验中，由于研究经费的中断以及研究项目的完成，在大多数情况下重返田野几乎是不现实的。而在“教研基地”这种长期且稳定的优势条件下，研究者（本人或非本人）可以第二次甚至第三次重返田野对相关信息和理论进行补充、验证和检验。

“教研基地”作为科研与教学并重的信息基地，一方面继续利用实地考察的优势条件，促进理论与实践相结合，从而保持并加强自身学科建设的独立发展。另一方面，需要加大与遂昌地方的信息沟通和社会合作。从这次上海高校音乐人类学E-研究院与遂昌县汤显祖纪念馆合作建立“教研基地”的经验和实践中看，如果没有当地政府的支持、没有研究机构作为基地平台（汤显祖纪念馆）、没有当地音乐文化工作者的全力相助（汤显祖纪念馆谢文君馆长等），那么“教研基地”的工作则难以开展。所以说这三个层面是教研基地得以成功建立的关键因素，也成为一个成功的“教研基地”建设模式。在这种情况下，进行广泛而深入的实地考察，



▼ 交流谈心

并利用现代化的技术手段，做好民间音乐文化遗产的采集、记录和整理工作，并在此基础上进行相关的科研及课题研究，可以充分发挥高校在国家民间文化遗产拯救工作中的重要作用。

二、“教研基地”作用于音乐文化遗产保护的理论思考

“音乐是一种文化。文化如何发生？它从哪里来？文化的发生来自于思想、观念。思想、观念的推动力又在哪里？设问让我们回到了原点，即人本身。”[5] 这几个追问对笔者在音乐文化遗产保护问题的思考上有所启发，音乐文化遗产谁保护？保护谁？为谁保护？

在《非物质文化遗产概论》一书中将非物质文化遗产保护最核心的要素“人”分为传承主体和保护主体，其中传承主体是指非物质文化遗产传承人，保护主体是国际组织、国家政府、各级各类非物质文化遗产保护机构、社区与民众；[6] 薛艺兵教授也认为“在推动非物质文化遗产保护的工作进程中，必然会出现‘保护人’和‘被保护人’这样的二元格局。其中，保护人包括政府、专家、学者等，被保护人包括承载、传承或传播非物质文化遗产的个人或群体。这个二元格局的特征是：‘保护人’处于话语的霸权地位，而‘被保护人’则处于话语的弱势地位。”[7] 那么，这些不同视角、不同立场的要素“人”在音乐文化遗产保护中所扮演的角色及其所起的作用就成为了问题关注的焦点。

通过“教研基地”进行实地考察，与当地政府、当地音乐文化工作者、民间艺人等“人”形成了紧密的联系，从而具有多方合作的考察特征，并且这种多方合作具有长期性和稳定性。透过“教研基地”的实地考察，我们可以进一步窥探各类要素“人”在非物质文化遗产保护中的不同角色和作用。

非物质文化遗产保护是一种由政府主导的、自上而下开展的事务，是各省、自治区、直辖市人民政府、国务院各部委、各直属机构必须履行联合国教科文组织《保护非物质文化遗产公约》的义务，要求务必做好文化遗产和优秀民间艺术的保护工作。在“教研基地”揭牌仪式的发言中，遂昌县宣传部尹建中部长表示对“教研基地”的建立充满期待，希望通过基地的建设加强遂昌传统音乐文化的保护。作为学者，正如薛艺兵教授在《非物质文化新语境下的音乐文化遗产保护问题》一文中所说：“自新中国成立以来，我国对民间传统文化艺术的保护工作除了在‘文革’中出现过严重的毁灭性摧残之外，一直就没有间断过，只不过以前没有‘非物质文化遗产’这样的新名称罢了。”[8] 再者，非物质文化遗产的边缘性质更为音乐人类学者所偏爱。因此音乐文化遗产保护是上海高校音乐人类学E-研究院和浙江省遂昌县文化部门的共同目的，也是“教研基地”得以成功建立的根本原因。

一般来说，由于身份和动机上的差异，不同的要素“人”又各有自己的立场与诉求。首先，政府在非物质文化遗产保护中担任着主导的角色，肩负起宣传、规划、组织、领导等重任。遂昌县政府积极主动地开展传统音乐文化的保护工作，为上海高校音乐人类学E-研究院教研基地、上海音乐学院师生的实地考察、教学实践、科研工作提供条件并积极支持，促使教研基地的工作得以有效地开展，音乐文化遗产保护取得了较好的成绩。但是政府官员毕竟对保护对象本身缺乏了解，不可能独自担负这一伟大而艰巨的使命。这时，需要具有理论研究经验和专业知识的学者的参与，需要与社会科研机构、大专院校的合作，这样可以帮助政府部门提高保护的质量和水平。上海高校音乐人类学E-研究院向遂昌县汤显祖纪念馆捐赠了一批音乐理论图书（第一批约为300册，日后逐渐增加），并计划在“教研基地”活动期间，对遂昌地区的音乐文化工作者、音乐教师等进行相关音乐理论知识的辅导和培训，介绍关于非物质文化保护的理论知识，提高政府官员、当地音乐文化工作者、普通民众的科学保护意识。

诚然，学者在非物质文化遗产保护过程中可以给予学术价值方面的判断和保护措施方面的意见，但是他们并不是直接的执行者和实施者，具体的方



▲ 后继传承

法和措施还是依靠政府部门推动、协调和执行，不让非物质文化遗产保护落于空谈。此外，学者（指外来学者）对于当地音乐文化缺乏认知，这时又尤其体现出当地音乐文化工作者的价值。地方音乐文化工作者是政府部门、外来学者与当地民间艺人和民众的桥梁，也恰好是居于官方、学界、民间艺人与当地民众之间。一方面地方音乐工作者具备某种程度的专业知识和文化保存意识与能力，可与官方、学界或专业从业人员进行协商、谈判、对话或合作。另一方面，地方音乐工作者在空间上、情感上、与人情网络的在地性，也使其可与当地民众有着较好的联系与互动。更为重要的是，由于地方音乐工作者的长期在地研究与社区参与，使其能够更准确地掌握地方音乐文化的基本内涵。[9] 通过这次"教研基地"的实地考察，能够充分认识到地方音乐文化工作者在音乐文化遗产保护中的重要角色和作用，其中汤显祖纪念馆馆长谢文君给大家留下了极深的印象。她不仅具有丰富的传统文化知识和干练有效的工作作风，而且拥有有口皆碑的当地人缘关系和良好的人文素养。她全面地介绍了遂昌的传统音乐以及相关的社会与文化习俗，引荐并安排考察地点、采访对象以及参与音乐文化活动等。如果没有这些地方音乐工作者的辛勤工作，我们不可能在这么短短的几天里概览遂昌的音乐文化之貌。

民间艺人和当地民众虽然被定位为"传承人"与"被保护人"，但是在实际行动过程中，他们的"声音"往往没有得到充分的重视。我们已经认识到民间艺人是非物质文化遗产的传承人和最重要的活态载体，民众日常生活是非物质文化遗产的文化空间，离开民间文化和民众力量，非物质文化遗产也将不复存在。那么如何尊重当地民众和民间艺人的意愿？如何真正确立民间的主体意识？

以上只是笔者在"教学基地"组织的遂昌考察之行中的点滴思考，要真正地保护和传承工作落实

在民间艺人和当地民众中，还需要科学、合理、恰当的方法以及政府、学界、艺人、民众的协调配合。如何进行协调配合？如何真正聆听民间艺人和当地民众的“声音”？这些切实的问题只能在进一步实地考察的基础上进行思考、概括和总结，从而解决非物质文化遗产保护中的理论和实践问题。

三、音乐人类学的人文关怀精神

“音乐人类学的学科发展性质和过程，极大地影响了人们对音乐本身，对其受影响的社会文化环境，以及对从事音乐活动中呈现的行为方式、态度和观念，其根本是音乐行为的主体——人，有了更为丰富、深刻和多样的认识。这也就是音乐人类学所具有的人文性质的核心。”[10] 音乐人类学一直以来所强调的“局内人和局外人”、“主位与客位”、“文化价值相对论”等观念，也包括学者对自身在音乐文化“建构”中的角色进行反思，这些观念和素养使得学者关注和分析“谁的声音”[11]，倡导倾听当事人的话语，民族志的撰写也由最初的科学实证转向人文关怀，体现出音乐人类学的人文关怀精神。

音乐人类学的历史就是实地考察的历史，那么“教研基地”这种脚踏实地的实践和研究，势必对音乐人类学学科的长远发展有着重要的作用。萧梅教授曾在《上海音乐学院学科建设的新局面》一文中指出上海音乐学院音乐人类学方向“将在理论方法研究上着重从理论层面建构起‘中国经验的音乐人类学理论框架’；在资料积累和数据库建设中，以收集、整理和认识中华传统音乐文化为思路；在实践应用方面突出人文关怀，关注音乐在社会、文化及人中的作用和影响，积极介入非物质文化遗产的挖掘、保护，以及以音乐人类学思想、方法和实践的传播。”[12] 从以上对“教研基地”作用和意义的分析中可看出，它与上海音乐学院音乐人类学的发展方向契合，是学科规划与理论设想的实际举措，对于健全学科的完善以及推动学科的发展起着积极的作用。Ⓜ

参考文献

1 杨建伟：《南戏寻踪——南戏现代遗存考》，西泠印社出版社，2007年，第172页。

2 此次随行的十余名上海音乐学院博硕士研究生大多是萧梅教授“民族音乐学实地考察的理论与方法”课程上的学生，笔者为其中之一。

3 Bruno Nettl. 2005. The Study of Ethnomusicology：thirty-one issues and concepts. University of Illinois Press.

4 参见萧梅：《理论·方法·精神——“‘实地考察’与民族音乐学学科建设”研讨会述评》，载《中国音乐学》，1997年第4期。

5 洛秦：《音乐人类学叙事诉求人文关怀——记<街头音乐：美国社会和文化的一个缩影>出版五周年》，载《黄钟》，2007年第1期。

6 王文章：《非物质文化遗产概论》，教育科学出版社，2008年。

7 薛艺兵：《非物质文化新语境下的音乐文化遗产保护问题》，载《人民音乐》，2008年第2期。

8 同上。

9 参见陶立璠，樱井龙彦：《非物质文化遗产论集》，学苑出版社，2006年，第249页。

10 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想（上）》，载《音乐艺术》，2009年第1期。

11 萧梅：《谁的声音——以田野工作的视角》，载《音乐艺术》，2009年第1期。

12 萧梅：《上海音乐学院学科建设的新局面》，载《人民音乐》，2008年第1期。

田野与纪事



纪念馆后院
姹紫嫣红舞台

田野之一

教研基地——汤显祖纪念馆中的演出观看与采访

文字整理 + 摄影/ 洛秦

上海高校音乐人类学E-研究院“遂昌教研基地”落成之后，第一场“田野工作”活动是在教研基地所在地——汤显祖纪念馆中观看演出及其采访。

i

- 时间：2009年5月28日晚
- 地点：汤显祖纪念馆——后院与姹紫嫣红戏台。
- 事项：戏台演出的观看与参访。
- 人员：上海音乐学院师生一行、当地民间艺人、遂昌县文艺工作者及汤显祖纪念馆人员。
- 场景：戏台坐落在露天后院的北端，两边为典型的中国传统庭院的长廊，庭院中央灌木花草与池塘相依井然，4台茶桌（每桌可坐5–7人）面对戏台。

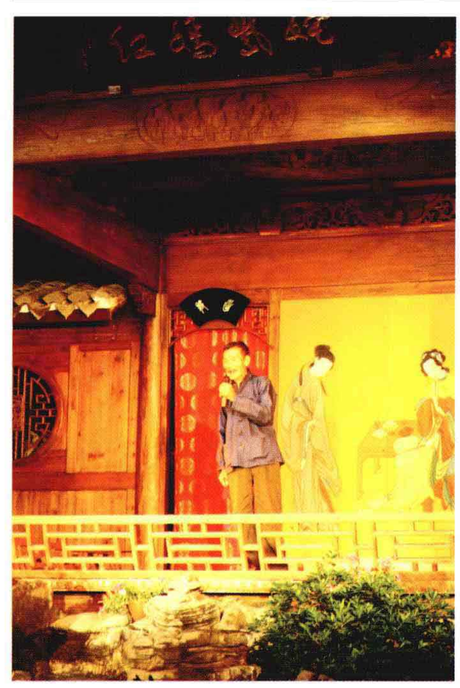


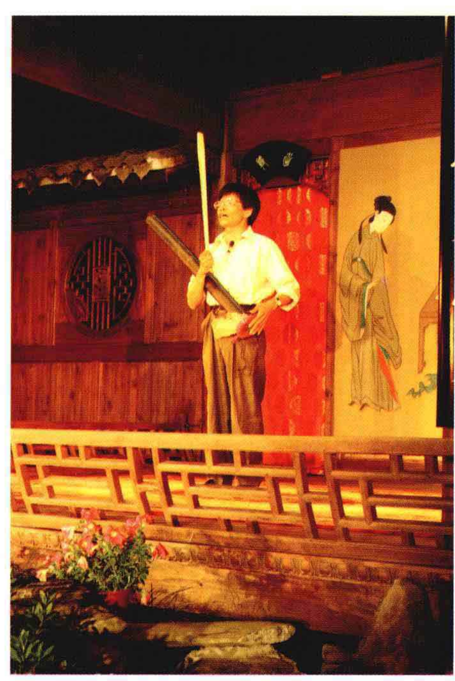
姹紫嫣红舞台表演

纪念馆后院

▲武十番《水龙吟》 ▼《十二月坛花》

▲畲族对歌　▼《牡丹亭·游园》





▲上/ 山歌《送饭歌》 下/《小方青》

当晚表演的内容如下

第1曲：武十番《水龙吟》
乐器：二胡、提琴、笙、大鼓、云锣、鼓板、唢呐、三弦、笛子、阮、双清、琵琶、大提琴。演员共13人，其中3位青年人和10位年长者。

第2曲：山歌《送饭歌》
舞台表演：单人表演、非表演服装（生活中的衣着）、无伴奏清唱、方言演唱。

第3曲：《小方青》
舞台表演：单人表演、非表演服装、渔鼓伴奏（边奏边唱）、方言演唱。

第4曲：畲族对歌
舞台表演：男女对唱、表演服装（男性表演者着装稍显华贵，而女性表演者的着装则较为简朴）、渔鼓伴奏（边奏边唱），方言演唱。

第5曲：《十二月坛花》
舞台表演：单人表演、没有表演服装、方言演唱。

第6曲：《牡丹亭·游园》
舞台表演：两人表演（10岁和14岁女孩）、表演服装、乐队伴奏。

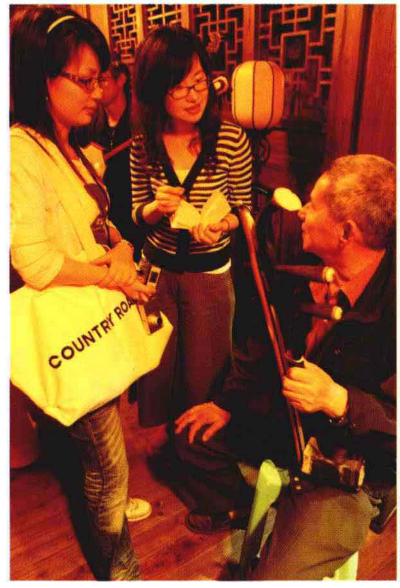
第7曲：《皂罗袍》

田野与纪事



采访
Q & A





表演结束后，同学们对表演者们进行了采访。其中张芳芳同学采访了渔鼓表演者金龙衢，以下是他们的对话：

问：怎么会学这种乐器？

答：从小眼睛不好，别的事情不能做。

问：别的事情是指什么？

答：种地喽。干粗活这些，因为眼睛看不清，所以就学这个。

问：（这种曲艺）唱什么内容？

答：农忙活儿、还有情爱等。

问：有没有女的表演渔鼓的？

答：也有的，很少。

问：都在什么场合表演呢？

答：原来都是在商市里表演的，后来条件好了，家里有电视，逐渐就没有人来看了。

问：像今天这样的演出多吗？

答：不多，一般都是电视台或者有什么活动，就会打电话找我们来演出。

▲ ▶ 现场采访
◀ 老艺人

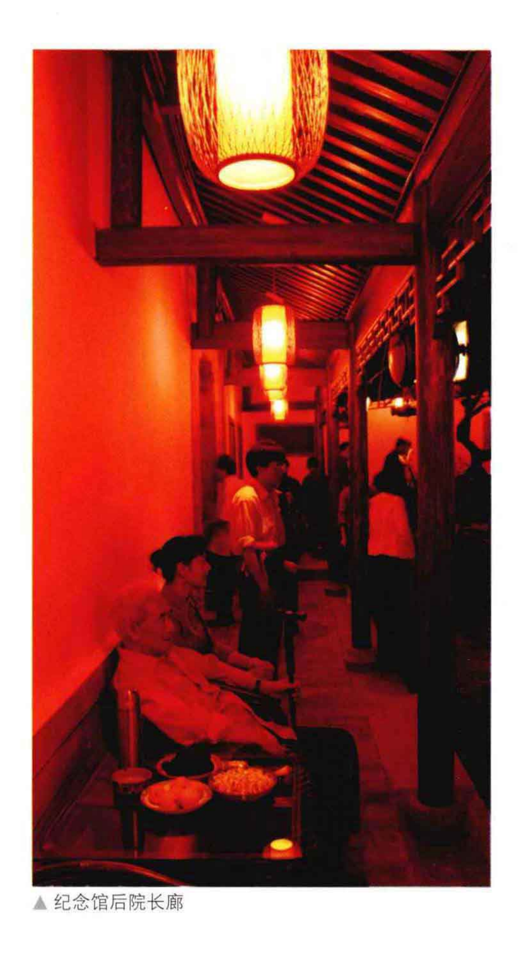


田野与纪事

田野考察一行人名单

洛　地：浙江艺术研究院研究员
谢文君：遂昌汤显祖纪念馆馆长
胡　红：遂昌汤显祖纪念馆馆员
罗兆荣：遂昌文化工作者

乔建中：中国艺术研究院研究员、上海音乐学院特聘教授、中国传统音乐学会会长等
洛　秦：上海音乐学院教授、上海高校音乐人类学E-研究院首席研究员、中国传统音乐学会副会长等
萧　梅：上海音乐学院教授、上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员、中国传统音乐学会副会长兼秘书长等
陈婷婷：硕士、上海高校音乐人类学E-研究院、上海音乐学院学科办秘书
黄　虎：上音中国传统音乐研究专业博士生，导师/乔建中
吴　艳：上音音乐人类学专业博士生，导师/洛秦
廖松青：上音音乐人类学专业博士生，导师/萧梅
徐　欣：上音音乐人类学专业博士生，导师/萧梅
潘妍娜：上音音乐人类学专业博士生，导师/洛秦
陆小璐：上音中国传统音乐研究专业博士生，导师/乔建中
陈　晨：上音东方音乐研究专业博士生，导师/赵维平
周　丹：上音中国传统音乐研究专业硕士生，导师/王璨
秦　思：上音中国传统音乐研究专业硕士生，导师/王璨
张芳芳：上海师大音乐人类学专业硕士生，导师/汤亚汀
和桂莲：上海音乐学院进修生


▲ 纪念馆后院长廊



汤显祖纪念馆简介

我国明代著名的文学家、戏剧家汤显祖于明万历二十一年至二十六年（1593—1598）任遂昌知县。他勤政爱民，兴教办学、劝农耕作、灭虎除害，政绩显著。他的代表作《牡丹亭》几百年来享誉文坛，驰名海外，人称汤显祖是“东方的莎士比亚”。

“汤显祖纪念馆”位于遂昌县城北街4弄14号，面积900平方米，由前院、馆舍、后园三部分组成，环境优美，古朴雅致。馆内陈列内容丰富，格调高雅，集中介绍汤显祖生平、在遂昌政绩，以及汤显祖的艺术创作成就。汤显祖作品的各种译本及研究成果也在其中展出。汤显祖纪念馆现为浙江为省级爱国主义教育基地。

▶ 现任馆长：谢文君
▶ 电话号码：0578-8122071


引自“百度·遂昌汤显祖博物馆”
http://baike.baidu.com/view/1859186.htm

遂昌重建若士先生遗爱亭记

洛地　一九八五年

龙裔百族布万方　散流一脉落括苍
丽阳之南松阳北　侵云岭掩眠牛梁
石灶土社人烟少　祈求平昌号遂昌
城小人贱称微邑　刀耕火种听击壤
官怨税薄民畏虎　地自贫瘠年自荒
从来天高皇帝远　灾多刑重疫疠狂

汤公清远爱山水　不轻俚俗轻权贵
岂因县小不可令　为谒苍梧渡赤海
熏风化雨凤吹笙　鸣鹿入琴鹤唧蕊
青云蔼蔼发九华　木铎声声君子瑞
春满云岭晓比金　鞭插七津花绣带
仙都溪竹好寄意　盘桓流连五数载
身在丘壑忧玉京　雨霜红叶动心惊
恍然网结难为侠　幽兰花尽牡丹荣
紫箫甫谱声已咽　檀板未举鬓沾星
世但有法无有情　周旋沉浮第几程
一倾意气抗赋疏　拂绶挂冠追彭去
翁稚牵舟留不得　泪洒千里扬州路
西望江右暮草长　不见桃源见云雾
未卜生死问还魂　玉茗花开知何处

寒寒暑暑竟十春　君去弥远思弥深
射圃少年赛雕弓　堂前桃李又青衿
市井井然虎豹绝　麦秀禾嘉芝生林
悬壶顾念何东白　调琴犹是长卿音
年年元夜灯如花　囚客望纵泪满襟
德传泽流爱长遗　凭踪寻梦转依稀
士民相问好容颜　赍发妙手丹青师
归鸿雪残临川景　清华高阁芙蓉池
春晓香烟报愿钟　秋暮松菊篱园迟
佛刹行宫无处无　世上几曾遗爱祠

大浪淘沙风雨急　四百余载转瞬息
甲午飚卷庚子火　辛亥炮喑芦沟月
城圮祠埋烽火里　文章无语凭谁哭

人民共和开纪元　披荆斩棘行步艰
毕竟乾坤遂人愿　灿烂新天换旧天
意气风发正此时　艺术佳会聚文联
汤令有知当无憾　有情天下重才贤
夕霞怜照古门楼　乳燕喜巢明堂轩
玉茗夭夭本高洁　歌笛依依入林田
九州争唱丽娘曲　公不归来待何年

不负前人续前情　一人一钱扶椽桁
昔日衙垣成公园　园中耸立一新亭
亭名遗爱因古意　遍植牡丹压洛城
仪象万端亭中坐　若士先生儒侠身
清风拂髯微微举　知是返真是还魂
士民吏庶好瞻仰　唾壶拍碎酒千巡
巷涂有人惭短拙　敢凭徒歌代进尊
愿从今
遂昌平昌遂平昌　民主官吏官爱民
存念遗爱世相亲　依情行法惜斯文

韵出意趣文生神色俊好在自然
通古贯今推陈出新後人胜前人
先生控鹤三千驻云九天一唱婵娟长开颜

田野与纪事



节目
十番《皂罗袍》


良辰美景奈何天



石练昆曲十番

田野之二

石练镇石坑口村
昆曲十番

文字整理/ 洛秦 + 吴艳
摄影/ 洛秦

▶ 时间：2009年5月29日上午
▶ 地点：遂昌县石练镇石坪乡石坑口村蔡相庙
▶ 事项：考察昆曲十番

蔡相庙位于遂昌县静谧优美的小村庄——石坑口村。据光绪《遂昌县志》载："世传五代时，蔡氏兄弟二十四人，避地居此，殁而为神，至今血食一方。"得知，此庙信奉蔡相大帝。每年七月，民间迎奉蔡相大帝巡游十六坦（村），每坦一天，迎神巡游，日晏演戏，敬神娱乐，成为著名的"七月会"。此民俗活动承载着遂昌民间音乐昆曲十番的延续。

石练十番起源于明代末期，以笙、笛、九云锣、梅管、提琴、鼓板、双清、三弦等多种乐器轮番演奏若干曲牌的一种器乐演奏形式，一般用于春节灯会和迎神赛会的游行演奏，或喜庆堂会的演奏。其音乐是古朴典雅的南北词曲名剧套曲器乐演奏，形成别具一格的"昆曲文十番"。清末期间，遂昌昆曲十番表演十分兴盛。20世纪50年代，"七月会"活动中止，昆曲十番演奏也在遂昌民间销声匿迹。1984年，遂昌县文化馆曾在湖山乡奕山村短



暂恢复了一支昆曲十番队，后因故再度中止。2000年，在县文化部门支持下，石坑口村重新成立了昆曲十番队。近年来，遂昌县将传承昆曲十番与建设社会主义新农村相结合，在石练镇石坑口村建立了十番传习基地，在县实验小学和石练镇中心小学创办了遂昌十番传承学校。

由于历史原因，遂昌十番在解放后终止了演奏，大部分老艺人都已谢世。如今艺人的年龄半数以上都已经超过六十。这次给我们演奏的是萧根其（笛子）、赖广能（梅管）、刘新华（提琴）、赖新明（笙）、黄家强（三弦）、黄家法（笛子）、毛马堂（双清）、赖家富（九云锣）、朱秀彩（月胡）、赖新扬（鼓板）和刘敏（笛子），他们演奏了【步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】、【好姐姐】、【锦缠道】等曲目并进行工尺谱韵谱。在此过程中，年过83岁高龄的遂昌昆曲十番传承人赖喜能老人一直在旁给予乐器演奏和韵谱的辅导。

2008年石练的昆曲十番成为了国家级非物质文化遗产项目，赖喜荣老先生成为了重要的传人，也成为了遂昌的文化品牌。

采访一



▶ 受访者：萧根其，78岁，曲笛演奏者
▶ 采访者：徐欣 + 周丹

当年为了建立蔡相庙，村民们组织了十番表演。民国38年就有十番手抄谱，萧根其从他老师那里抄得，当时很多人抄，但惟有萧其根保持至今，抄本未注明原谱的年代。早年学十番者有十余人，由于既要学唱又要学乐器,很难学，没有多少人学成。1948年初学时，他学了20多首，现在只记得10段。目前他们的十番锣鼓队一共学了8段：【步步娇】【醉扶归】【皂罗袍】【好姐姐】【锦缠道】【石榴花】【数花】【扫花】。老人会唱工尺谱，但是现在年轻一代都用简谱。萧根其用工尺谱为我们演唱了一段【皂罗袍】。

以前庙会十番表演由曲笛起调，因为吹笛师傅年纪大了，所以现在改成笙起调。十练镇的十坑口，芋头，柳村三个村依然保留着十番，所用乐谱相同，表演时略有差别。

问：十番表演是为了蔡相庙吗？

答：是的，开始的时候是为了蔡相庙。

问：那么蔡相庙什么时候建起来的？

答：好像是明朝，但是他们老年人说是宋朝。

问：有没有记载？你们怎么知道是宋朝呢？

答：就是400年前汤显祖来这里传下来的，每年游行。没有看到过记载。

问：这个庙修过几次？

答：1949年破除迷信毁灭了，庙里菩萨都“溃”掉了，后来重建起来的，200？年（忘掉了）才开始建起来的。地址没有变。

问：为什么要在蔡相庙演昆曲十番？

答：不大清楚，1948年我才16岁。那时候我就学十番了。

问：您的曲谱咱们这里有几本？

答：就一本，其他都是复印的。2000年开始的时候就这一本。（即抄本《白雪阳春》，民国三十八年春立，萧根其）

问：为什么叫这个名字？

答：我们当时就是抄下来，也不知道什么意义。



◀通往十番活动地点蔡相庙

问：您从哪里抄的？

答：我的老师有一本。

问：他的谱子哪里抄的？

答：也是上辈传下来的。

问：您知道最早的谱子从什么时候开始有吗？

答：也是一点点传下来的，我小的时候没这个谱，一点点抄的。没有记载哪里开始。这个谱子是我抄的。

问：您老师的谱子现在哪里？

答：现在还是在石炼。老师的本子也是上一辈传下来的，当作宝贝，不拿出来的。我们2000年练的时候叫他拿出来，他不拿出来。



田野与纪事

问：为什么不拿出来？

答：要给他钱才拿出来。他不拿出来，我拿出来。

问：您的谱子什么时候抄的？

答：1949年（即封面上所示民国三十八年）抄写的，当年在“破四旧”的时候都应该要上交的，但我没有拿出来。

问：咱们现在会吹的曲目一共有几个？

答：除这个曲谱之外的曲子还会么？不会。

问：排练是怎么排的？

答：老师教我们的。

问：所有的人都看您这一份谱子吗？

答：大家都吹一样的？现在年轻人就唱123了。

问：那您帮我们唱一下吧，唱工尺。（谱字与文词都是黑色，只有点眼都是红色的小圈）

问：这个红色的是您学的时候才画的，还是抄的时候就有了？

答：学的时候写的。

问：您当时抄的时候老谱上有么？

答：都有的，老谱上抄下来的。（前后不一致，当以后面的答案为准。）

问：为什么颜色不一样？

答：红色是印出来的，为了方便，毛笔不好圈。

问：这是您吹笛子的时候唱的，那别的乐器呢？跟您唱的一样吗？

答：一样的。

问：为什么师傅把谱子传给您？

答：他的谱子就剩一本了，那时候都是自己抄的。他们都抄过，但现在都失传，没有了。就剩我一人有这“宝贝”保存下来了。

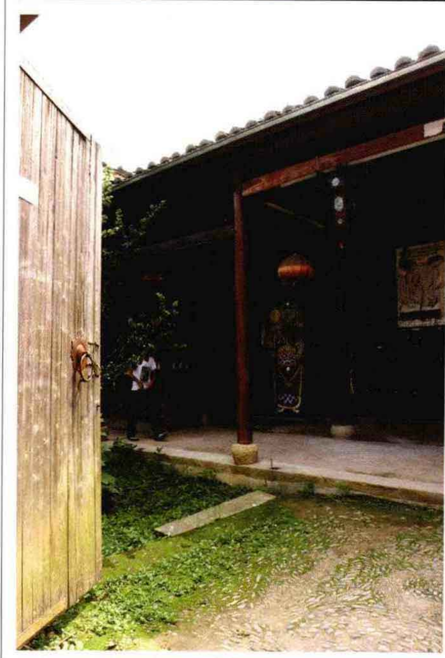
问：您小时候是怎么学的？

答：我们那时候蔡相庙一共有十六个村，每一个村要举行演戏的，吹十番的，xx的，老师说没有学的，问我学不学，我就学了。十几个人就开始学了，有几个人没有学起来，这个不大容易，很难学的。

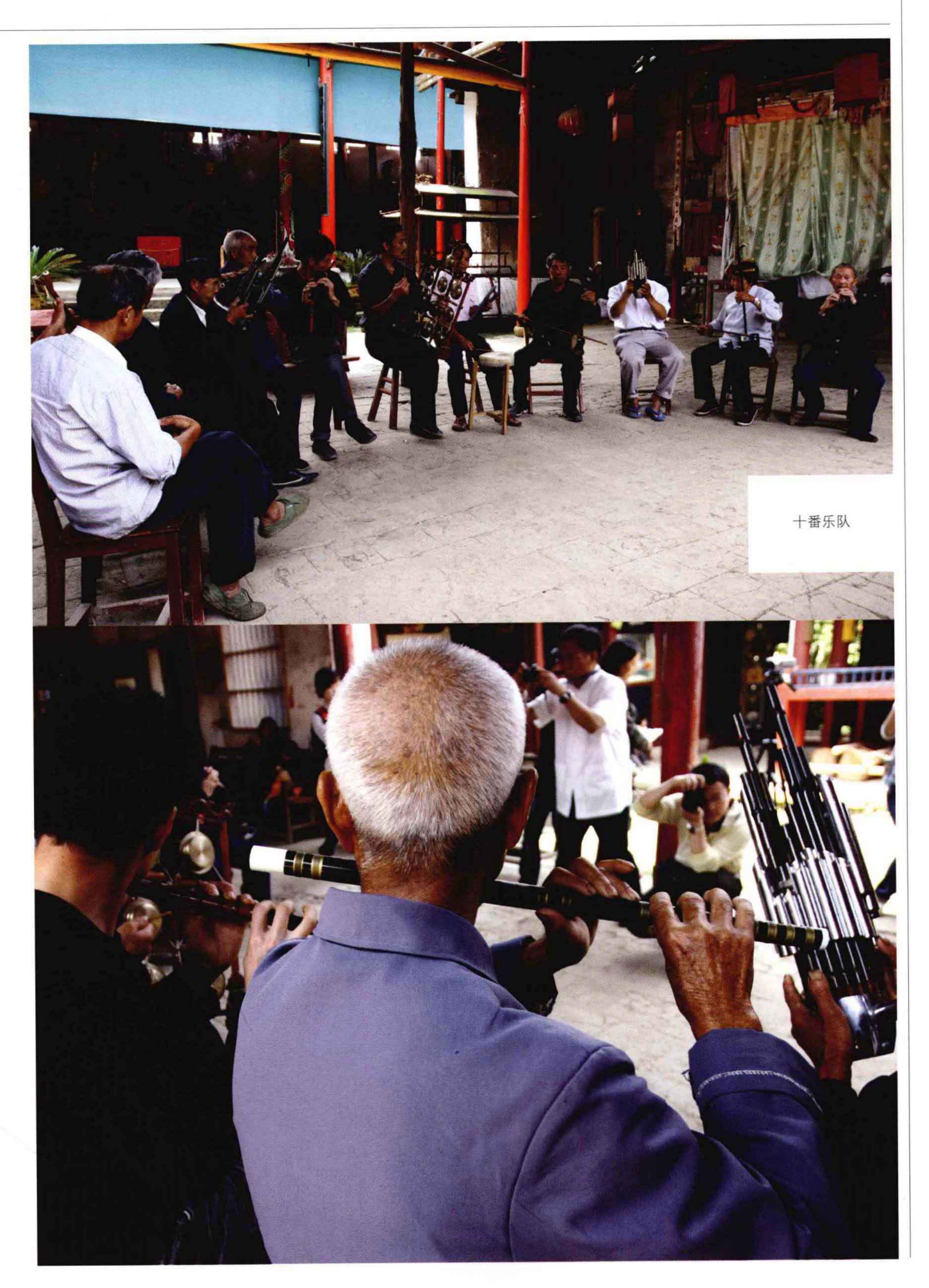
问：难在什么地方？

答：要好细心的，其余要学乐器，没有基础也难学呢。也要学唱，唱的时候用文词，乐器的时候用工尺调。Ⓜ



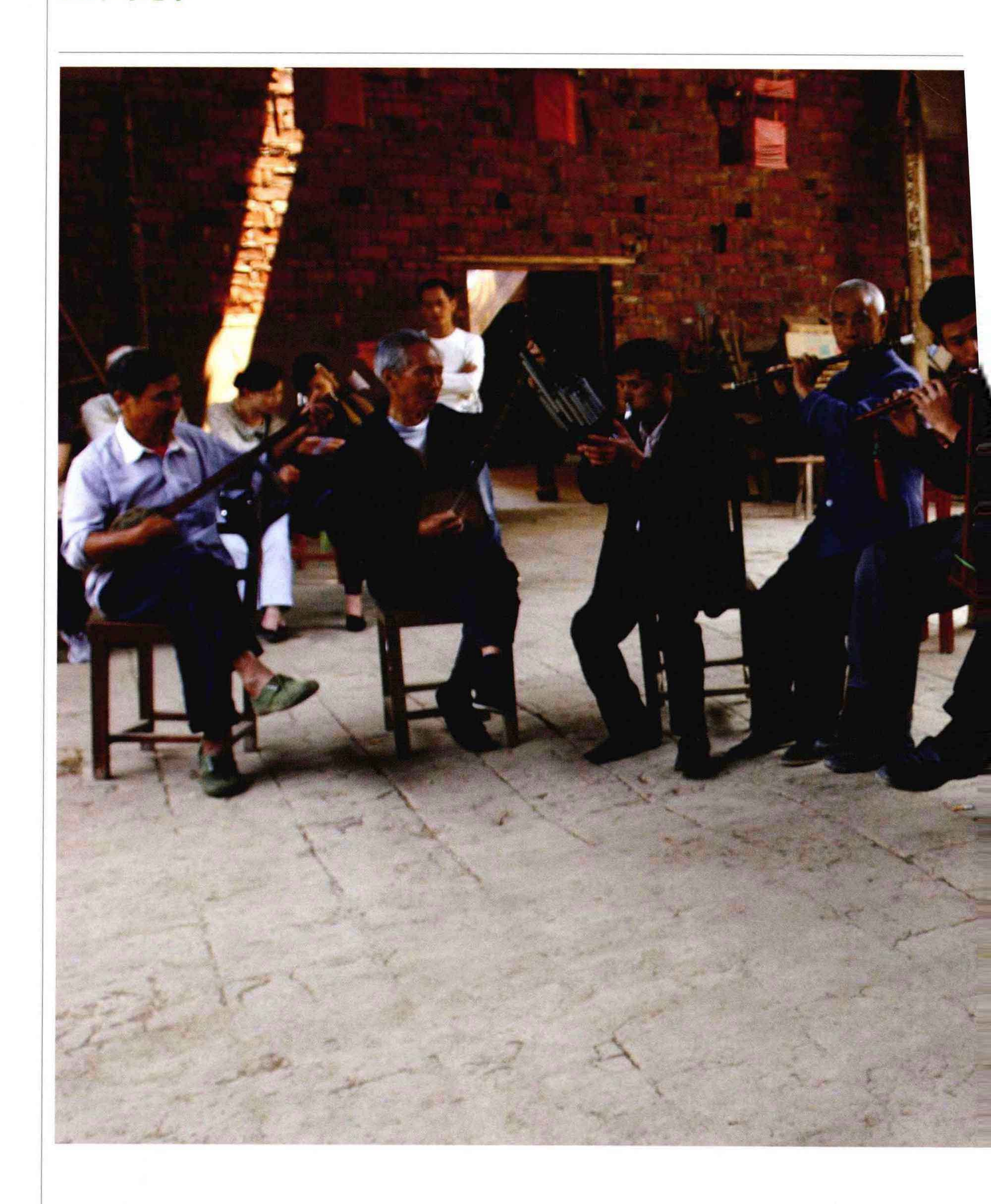


▲上/ 七月会招牌 下/ 蔡相庙内场景



十番乐队

田野与纪事







表演现场






Hello Kitty

采访
Q & A

采访二

▶ 受访者：韵谱人
▶ 采访者：乔建中 + 萧梅

问：看谱唱吗？

答：原来就一个字，加了好多字，我是不看谱的。

问：字是谁加进去的？

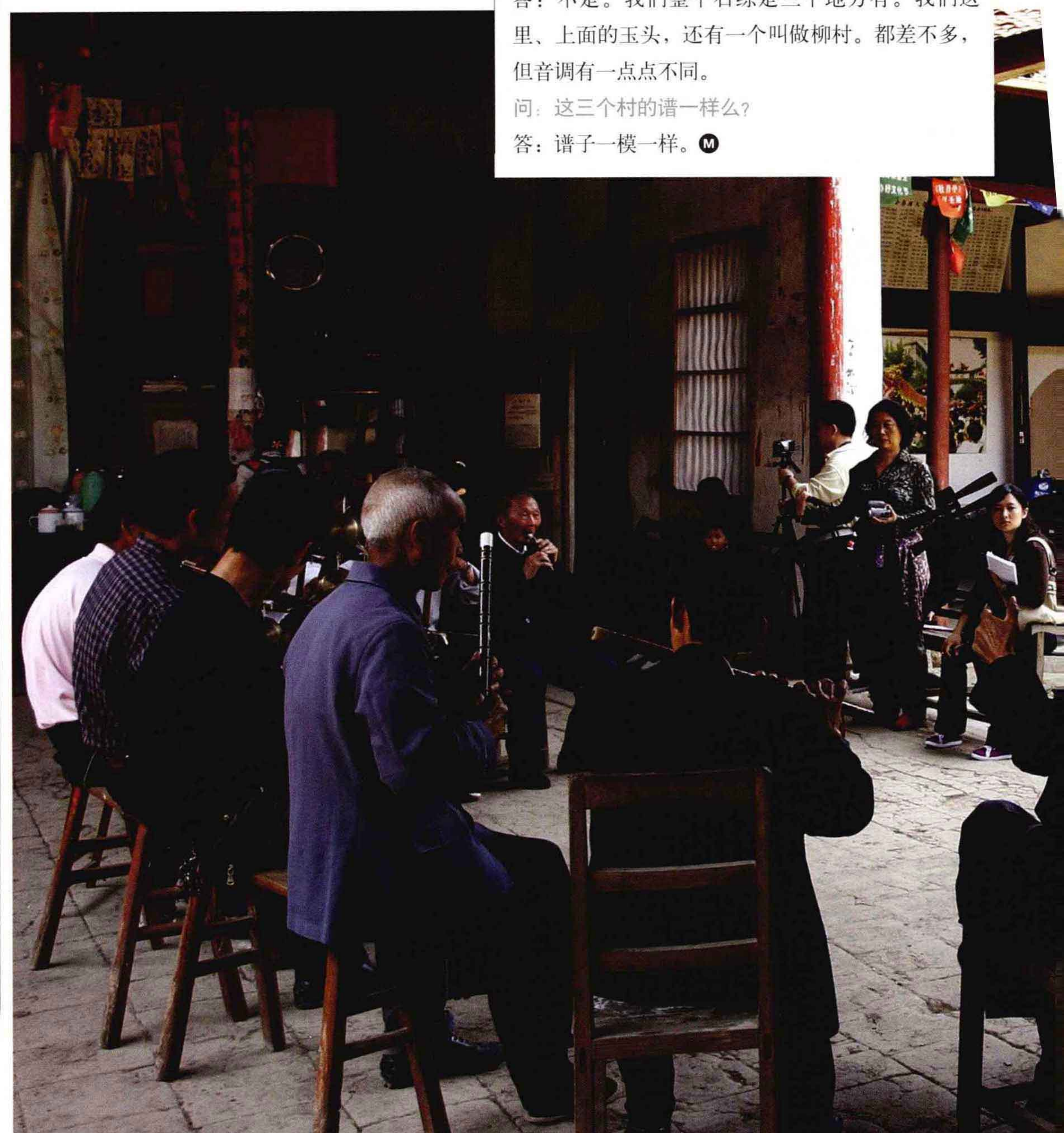
答：口传的啦，本来就是要这样唱的。这个字就做一个记号。打了一个横，是延音么。

问：每个村都有一个乐队么？

答：不是。我们整个石练是三个地方有。我们这里、上面的玉头，还有一个叫做柳村。都差不多，但音调有一点点不同。

问：这三个村的谱一样么？

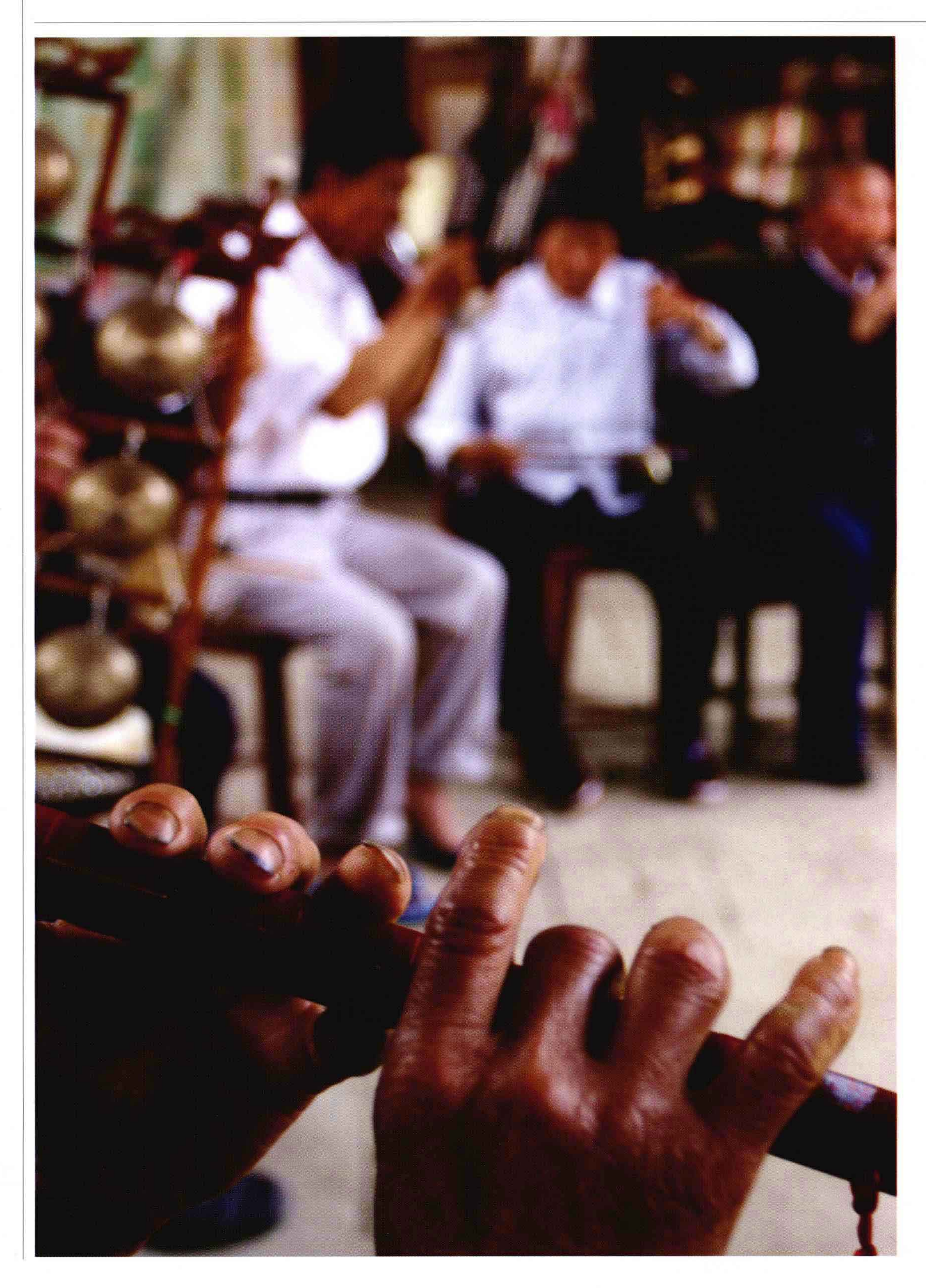
答：谱子一模一样。Ⓜ



▼考察现场



田野与纪事



◀▲ 演奏近景

▼ 现场记录

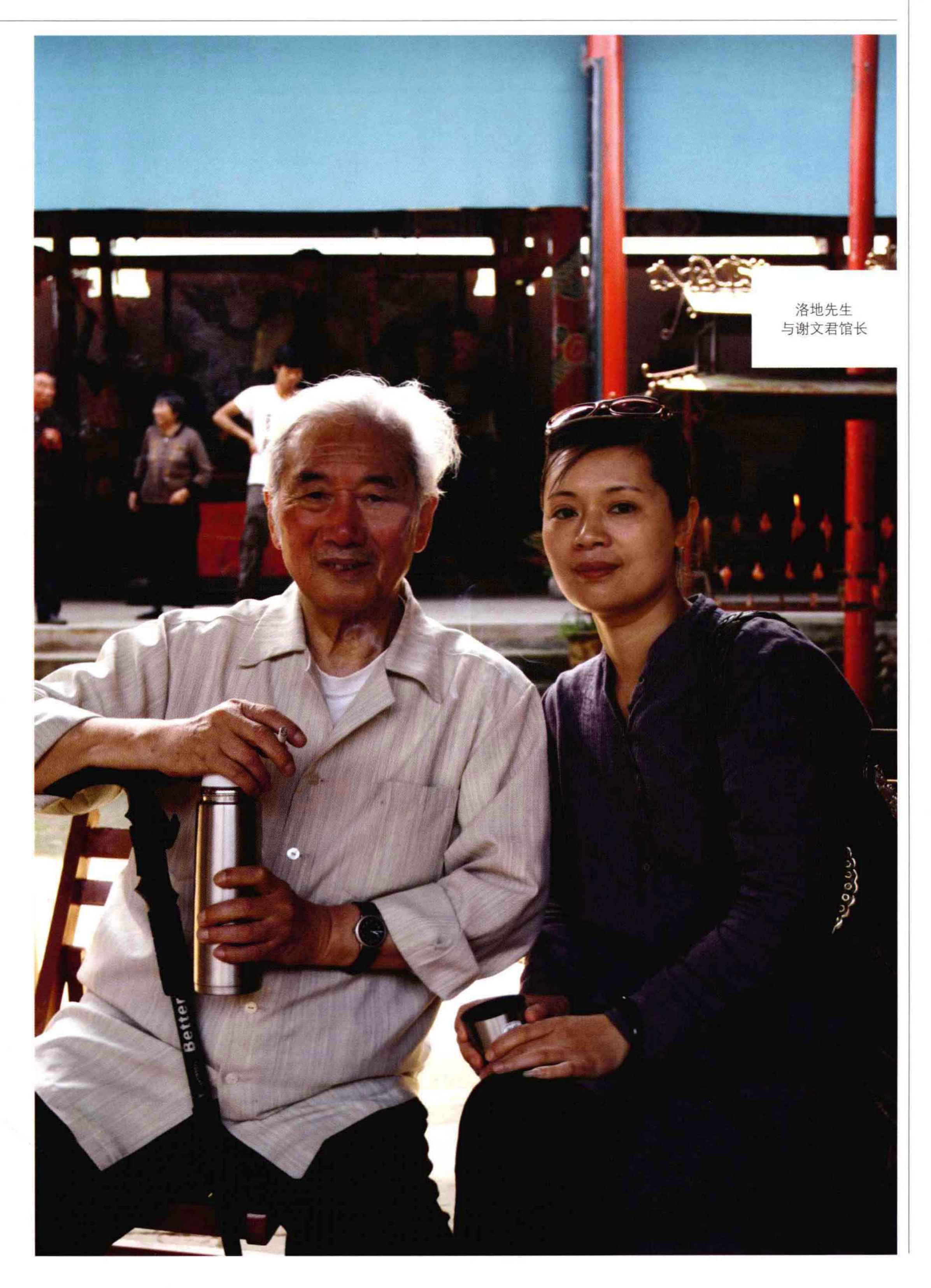






田野与纪事

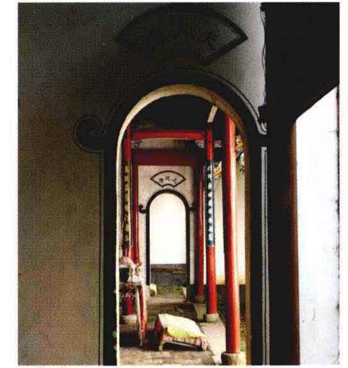
▲▼ 现场采访



洛地先生
与谢文君馆长



乔建中先生
参与演奏



▲ 祠堂局部



▲ 乐助芳名碑

▼ 募捐牌





石坑口村口
表演

采访三

采访
Q & A

▶ 受访者：赖家富，云锣演奏者
▶ 采访者：徐欣 + 周丹

问：想了解一下你们排练的情况，例如时间，谁组织你们学的？

答：2000年刚开始学的时候，曹主任很有耐心，他是过去的村主任，到家里来让我们学。

问：为什么选你？

答：全部是自愿的。最后只留了我们几个。刚开始学的时候40多人。其实我也打过退堂鼓，太难了，我也没功夫，不想来。他说不行，既然来了，学到这样已经不容易了，还是学下去，有用。

问：乐器（云锣）是谁教你的？

答：云锣？那说实话，没人教过。云锣刚买来的时候上面有ABCD……的标记么？我就靠这个符号和号码，自己琢磨怎样敲，就是靠自己。还有那个笙，都是靠自己琢磨。现在这个队伍里算我年纪最轻。

问：你是2000年学的，那他们呢？

答：坐在这里的基本上都是2000年开始学的。

问：那萧根其呢？

答：他是上一代的。他就是曲子、字忘记了。

问：还有谁是上一代的？

答：赖喜来，赖广来。赖广来学的时候很小，学是学过了，但是还是摸不下来，这不是又来重学了吗？！

问：平时的排练有么？

答：我今天从40里的地方赶过来的，在那里干活，你说平时怎么排练啊？一个东一个西的。

问：这个活动给你们报酬吗？

答：我们这个补贴怎么说呢，反正现在，也算个经济社会嘛。假如说都白来，我们其实功夫耽搁不起。像今天这样来了一下，他们多多少少给一些，报酬没有定的，二三十块也有，像这样全部到的，可能是七八十块，说不定。只要说一声，我们就来了，从来不讲工资多少，只要有。说来说去就是一个理字，我们就要有道理，既然我们耽搁功夫来了，你就要付一点点，表达一下心意么。

问：付多少钱是谁来定？

答：县里啦，镇里啦。如果是我们村里自己弄起来的一个活动，我们就免费了，没钱了。

问：村里的什么活动？

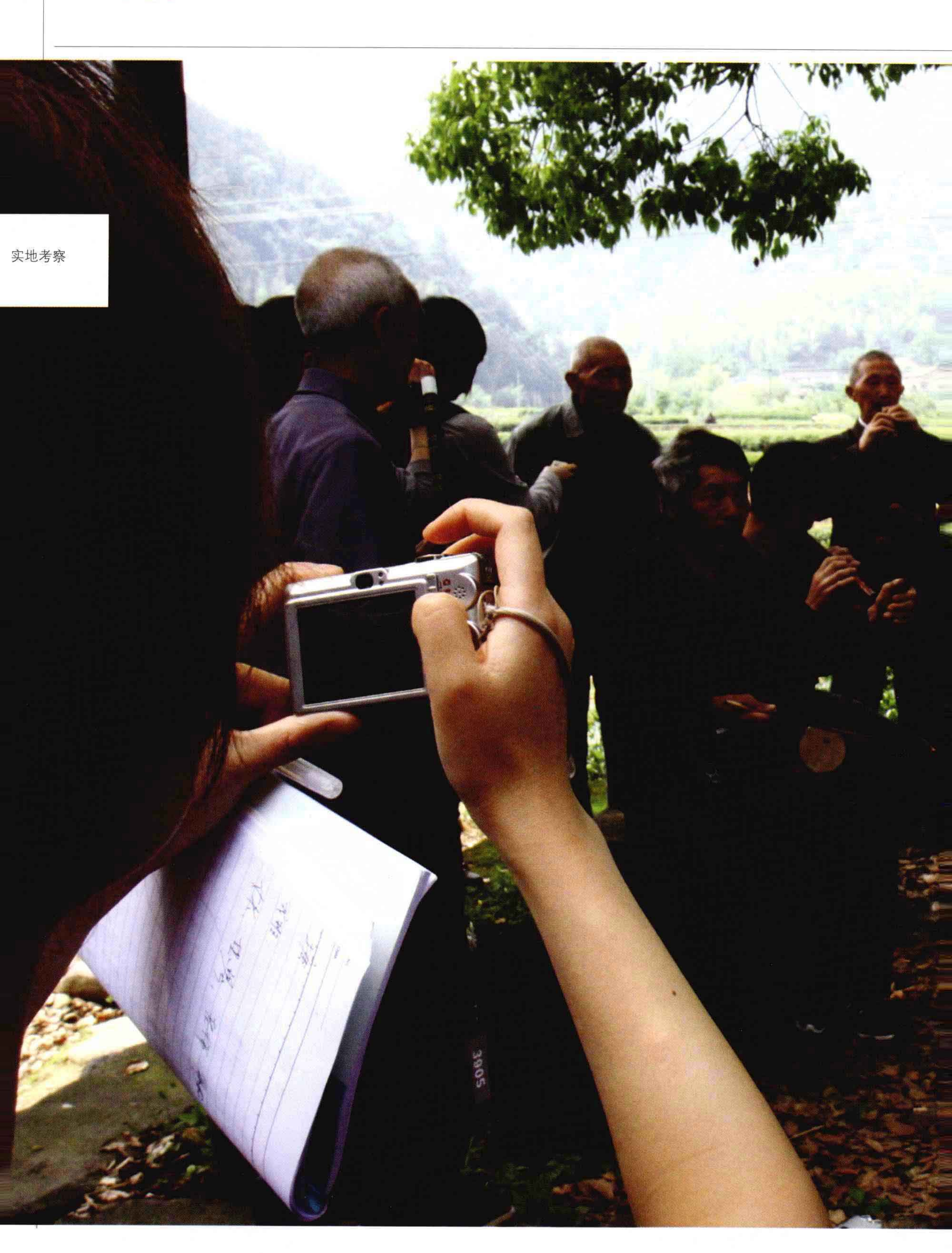
答：庙会啊！我们遂昌文馆会帮助了我们很多，他们说要我们帮一个忙，叫村里自己负责一下，我们自己就没工资了，但是还是高兴的来了。因为没有他们，我们就没有今天。

问：庙会是什么时候？怎么演？

答：立秋以后的第一个辰日，属龙的那天。有老历书，挂历上不是都有吗，哪天属什么。今年是8月15



田野与纪事







石坑口村
村口场景



号，农历6月25，这个庙会又要开始了。一个庙会18天，每个村一天，还有戏班子跟着走。每天早上庙会开始，蔡相大帝抬走，抬到那个村，放好，那个戏班子就开始搭台，第二天又到第二个地方，就是这样的。

问：庙会巡游你参加过么？

答：参加过。2004年开始每个村都要走，像照片上一样，背旗。

问：今年哪个村？

答：柳村。就是他们做东，什么都要他们来。你有几首旗，每个村子今天就要有几个人去。我们到了村里就一家一家分配下去，像我家5口人，就要5天。

问：一个人一天吗？

答：那当然要去了，不去的话这些旗子谁背啊？

问：什么旗？

答：这个旗，我们殿里自己做的也有，还有就是人助进来的。比如说你，看到蔡相庙好，也来助一首旗。你人在那么遥远，不可能来背，就要我们负责安排一个人去背你那一首旗。到时候旗很多呢，三四百首旗。现在可能还不止了。

问：那就等于是功德了？

答：对，你们叫功德。我们就叫助旗。就是你帮助殿里买了一首旗的意思。

问：旗多少钱？

答：那有大的有小的。我们这里很多土话，最前面的那首旗叫大旗。后面有两排长长的，一溜下来的那个叫蜈蚣旗，那个边是凹凸不平的，扭来扭去的。还有四方旗。后面的小旗，我们这里的土话叫汤布旗，就是最小的旗，长也是很长的，长有一米五差不多。我们农村嘛，助这些旗的时候，就是说家里有什么烦恼事，要拜菩萨，结果菩萨显灵了，他就好高兴，就助旗。还有那个，等于就是许愿一样的，你保佑我平安，我助你庙里一百元。

问：那乐器呢？

答：乐器不是，是遂昌…… 我也不知道。

问：发的？

答：是。

问：巡游的时候有十番，还有什么？

答：有秧歌队，腰鼓队，舞龙的，锣鼓队。

问：有唱歌的么？

答：基本上没有。Ⓜ

本文及其他田野采访的文字整理皆根据以下资料整理而成

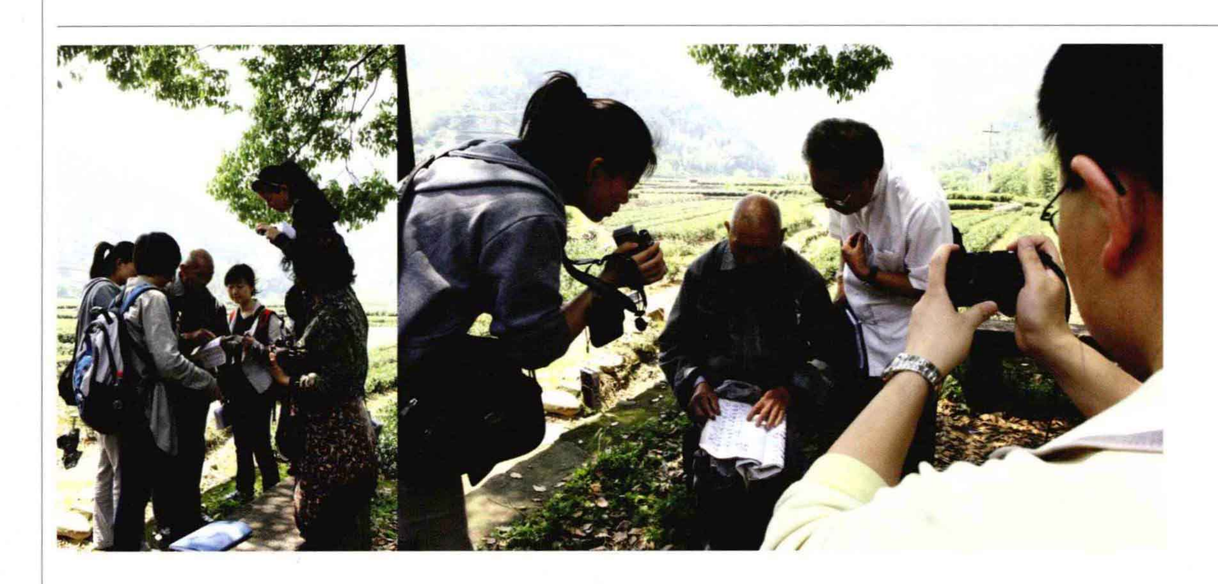
1 本次考察的同学们的报告和笔记。
2 “山野村民演唱的文雅曲调——遂昌昆曲十番”，载于《流淌的母亲河：浙江新农村建设中的民俗文化传承》，童芍素，浙江人民出版社2007年版。
3 “胡君兰的‘家庭俱乐部’”，载于《科学发展观在丽水的实践》，虞红鸣主编，中央党校出版社2006年版。
4 “乡间女子‘十番’队——遂昌县石练镇上街村”，载于《“零距离”纪实2：基层宣传思想工作贴近实际、贴近生活、贴近群众100例》，童芍素、高海浩主编，浙江人民出版社2005年版。
5 罗兆荣：“遂昌县民间昆曲活动情况探析”，载于《戏曲研究 第七十二辑》，中国艺术研究院戏曲研究所，《戏曲研究》编辑部编，文化艺术出版社2007年版。
6 方莹：《遂昌木偶戏的调查与研究》，中国艺术研究院硕士论文，2007年。
7 http://baike.baidu.com/view/3327612.htm?fr=ala0_1 中国竹炭博物馆·百度百科，2010年3月21日。
8 http://www.suichang.gov.cn/ 中国遂昌网，2010年3月21日。







田野与纪事





▲合影　▼村口场景

田野之三

石练镇上街村胡君兰家里 采访女子十番

文字整理/ 洛秦 + 吴艳
摄影/ 洛秦

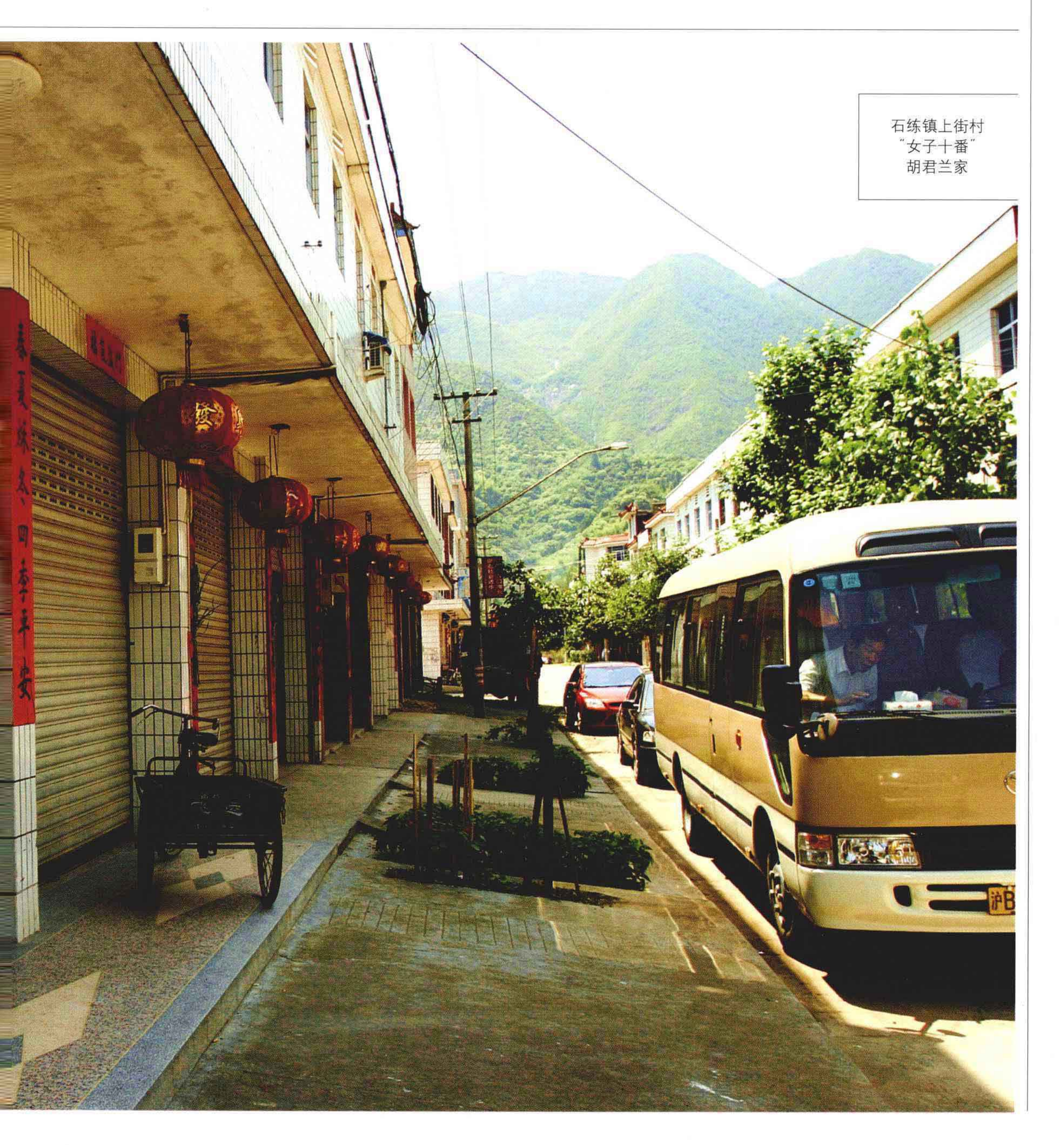
▶ 时间：2009年5月29日下午
▶ 地点：遂昌县石练镇上街村胡君兰家
▶ 事项：考察女子十番



20世纪30年代，遂昌“昆曲十番”音乐活动十分兴盛，在庙会巡游队伍中的女子十番队更是个个英姿飒爽。如今，石练镇上街村的女子十番队成为人们关注的焦点，这个女子“十番”队成立于2005年6月，它的成立与我们前往的石练镇上街村胡君兰家有着紧密的联系。

胡君兰以前是镇婺剧团的演员，吹拉弹唱样样在行，后来剧团解散了，但她割舍不了对戏曲的那份情感。在石坑口村恢复男子“十番”队后，胡君兰主动组织人员学习“十番”艺术。她将家里一间40平方米的房间改造成“家庭俱乐部”，并先后投入2万多元购置了电视机、影碟机、演出服装等行头及二胡、唢呐、笛子等乐器，还自费订阅了《浙江日报》、《今日浙江》、《丽水日报》、《新农村》等报刊杂志。

女子“十番”队组建以后，学员们在空闲时间里由当地音乐老师参照石坑口老人演唱的简谱版进行教唱，她们已经初步掌握了《牡丹亭》中“游



石练镇上街村
“女子十番”
胡君兰家

田野与纪事

园·步步娇”的五段，学会唱谱、唱词和演奏。这些女子“十番”队成员皆为女性，平均年龄约四十岁，年龄最大的五十多岁，最小的三十多岁，从当初的几个人发展到今天的几十人。她们当中大多只有初中文化程度，凭着一股热情学习“十番”演奏艺术。

女子“十番”队乐器基本组合为提琴、双清、梅管、中胡、九云锣、笙、笛子、月琴、鼓板/喀嚓、三弦和阮。由于部分成员外出采茶，今天参与演奏的乐器主要为中胡、笙、提琴、鼓板/喀嚓、阮和月琴，演奏了《牡丹亭》“游园”片段。女子“十番”队除了参加遂昌县“七月会”仪式外，还会参加一些晚会和旅游区组织的演出活动。



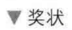
▼胡君兰家中



▼2006年女子十番队合影



女子十番



▼奖状



▼手抄乐谱



田野与纪事



采访
Q & A

▶ 受访者：吴月钗
▶ 采访者：吴艳 + 张芳芳

问：您今年多大呀？

答：83。

问：您以前就唱昆曲吗？

答：要先学会昆曲，然后才能学会演奏。我当时是吹箫的。

问：您哪一年吹箫的？

答：13岁，村里老师教的。

问：您的老师叫什么？

答：管万春。

问：现在这个乐队的表演是您教的吗？

答：是的。

问：你为什么选她们教呢？

答：她们让我教，我就教的。

问：您现在还唱吗？

答：不唱了。

问：您还记得管万春老师怎么教你的吗？

答：每天晚上去学。

问：你们学唱谱吗？

答：学的，先学会唱，再学会乐器。

问：是手把手的教？还是自学？

答：自学。

问：是工尺谱吗？

答：是的。

问：那您还记得吗？能给我们唱一段吗？

答：记得。

（唱）

问：有乐谱在这边吗？

答：有。

问：怎么是简谱了呢？

答：这是教她们的，她们记的简谱。

问：能再给我们唱一下"原来姹紫嫣红……"

（唱）

问：累吗？

答：不累，中央电视台也来过。

问：都唱给他们听了吗？

答：唱了两曲，电视上放了。

问：您唱的真好，这么多词都记得清清楚楚的。您那时候的工尺谱呢？

答：我出去工作的时候，被小孩子撕了。

问：没有其他人有了吗？


▲采访吴月钗

答：和我一起学的时候的十个人都没有了。

问：当年你们唱的时候，观众都是哪些人啊？

答：唱给庙里菩萨听的，16天，每天都要去唱，甚至17天、18天……

问：你们当时一共多少人？

答：十个人，十番十番就十个人。

问：当年的那些人现在还有健在吗？

答：基本都死了，只有一个在遂昌。

问：叫什么名字？

答：管一梅，十个人中还有管俏（音）梅，什么“俏”我不记得了，还有一个嫁到龙游去了，叫管吉莲。

问：您当时是演奏笛子？

答：是的。

吴月钗回忆，当年乐队十个人份被演奏的乐器：

吴月钗/笛子、管梦月/笛子、管俏梅/笙、管青莲/笙、管吉莲/梅管、王英/三弦，王荆钗/双清、管佩钗/九云锣、彩云（姓什么记不起来了）/提琴、管一梅/鼓板

问：你们年龄都差不多吗？

答：最小的十一岁。

问：十一岁是谁呀？

答：一梅。

问：您当时十三岁，那十五岁是谁？

答：王英。

问：你们都是跟着管老师一个人学吗？

答：是的。

问：十个人一起教？

答：是的，教我们乐器怎么拿，怎么吹。

问：白天干活吗？

答：嗯。

问：你们当时每天晚上都要学吗？

答：都要学。

问：你们当时学的时候，那是哪一年啊？

答：记不起来了。

（遂昌文化馆的人：七十年前）

问：那就是1939年的时候吗？中间有中断吗？

答：1月份学到7月份，以后就没有了。

问：为什么都没有学呢？

（遂昌文化馆的人：那一年正是赶上七月会）

问：为什么遇上七月会之后就没有了呢？

答：不是那个村，我们就没有了。

（遂昌文化馆的人：这里有16个塘（村），按照子丑寅卯分为十二个队，十二年轮流一次，1939年正好轮到她们村。如果不是她们为头首的时候，就不学了。所以，那年的七月会之后，她们就不学了。）

问：什么时候您又重新演奏这个啊？

答：我一直没有演过。

问：那您怎么还记得呢？从13岁表演后，怎么能记到现在呢？

答：好多都不记得了，一共学了十九支，还有十三四支记得。

问：现在就是您将会的那些教给她们？她们是哪年开始请您教的？

答：大前年（2006年）。

问：您现在教她们，还像以前您师傅教您一样吗？

答：先教她们怎么唱。

问：您是唱给她们听，教她们？

答：她们有的也有点基础的。

问：您是一遍一遍地唱给她们听？那她们的乐器演奏呢？

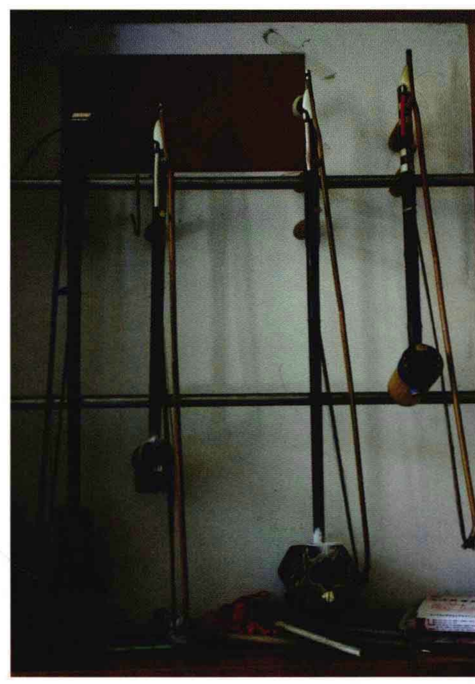
答：她们自己会的。

问：您是把您会的那十几首唱给她们听？

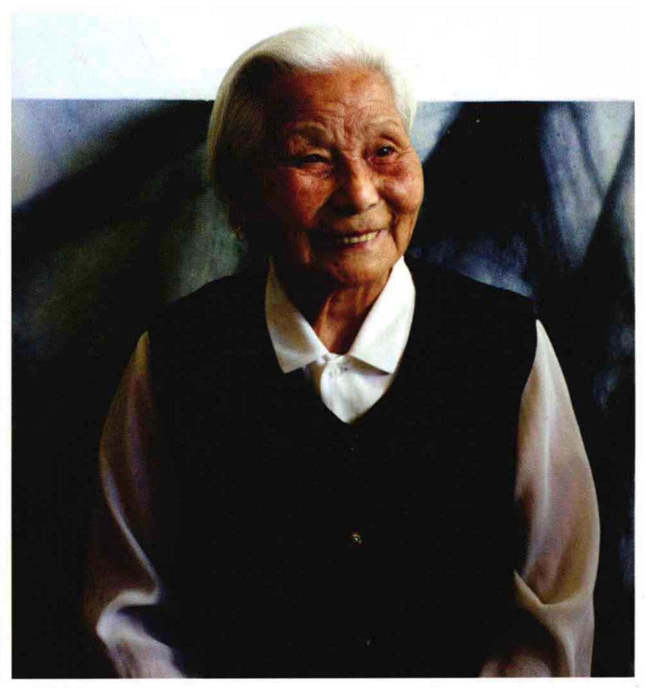
答：她们记下来（指记简谱）再学。

问：您有几个子女？

▲道具、资料



▲乐器



▲胡君兰


▲采访胡君兰

答：我有6个孩子。

问：她们有跟你学这个吗？

答：没有。我没有教她们，1953年我就去县妇联工作了。

问：是因为您要上班，没有时间教她们吧？去县妇联时，您多大？

答：27岁。

问：您在妇联负责什么工作呢？

答：我是妇联主任。

问：您小时候上过学吗？

答：我七岁上小学，读了四年。

问：读完小学以后呢？

答：读了私塾。

问：您那时候为什么可以上学啊？是家里条件比较好吗？

答：不读书，什么都不知道，被人欺负。

问：读完书以后呢？

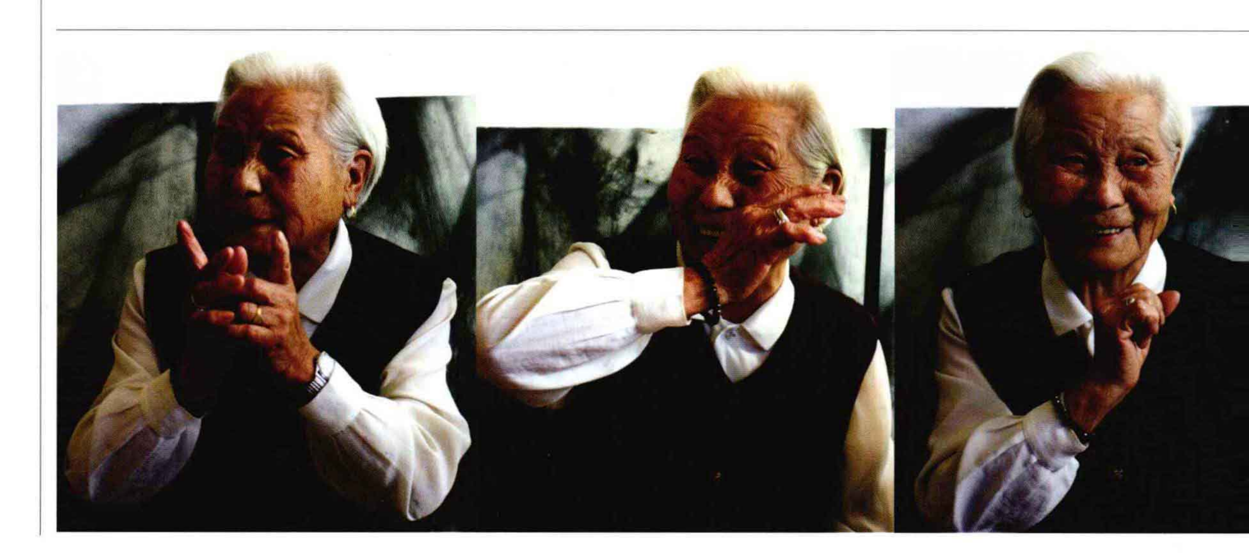
答：劳动，种田，砍柴火。

问：一直到27岁？

答：25岁时当村里主任。

问：你当时负责什么工作呢？

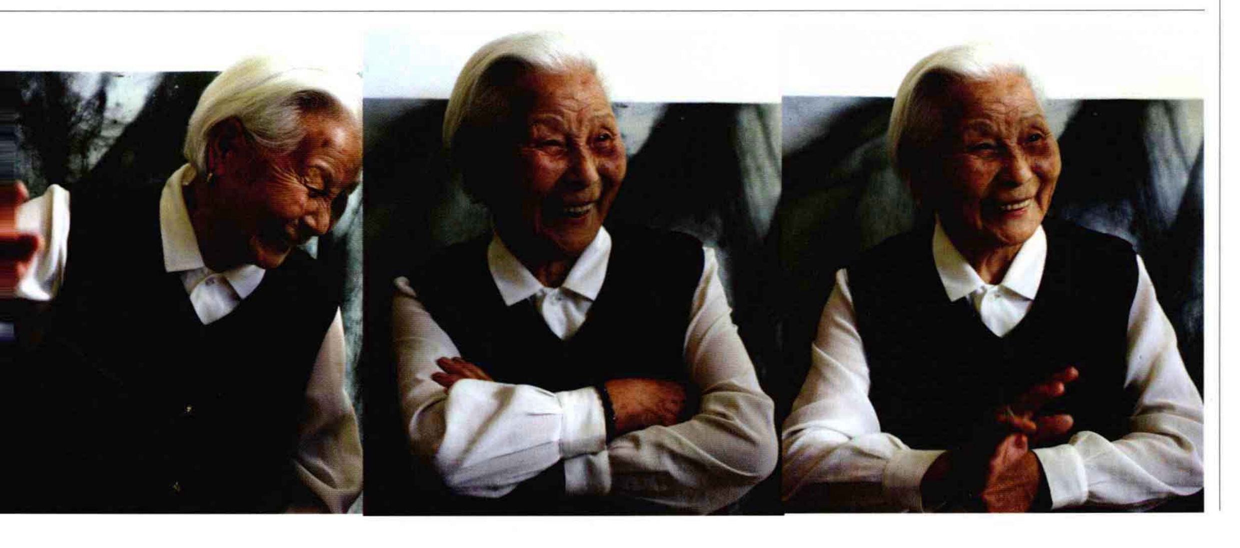
答：那时候什么工作都要做的。



除了吴艳和张芳芳对吴月钗老人的采访之外，其他老师和同学也参与询问和记录了十番的现状。大家问到政府对于十番的支持情况。当地文化馆领导回答说，现在浙江省政府对此也有经费补助，县里也有经费补助，但是要把整个遂昌的示范都搞起来，还需要有很多投入，经费还是显得不足。例如，乐队中的那个梅管已经坏掉了，就没办法再买新的。因为现在到处都买不到梅管，没人做！到苏州乐器店里，你说买梅管，买双清，一般人都不知道，只有他们老师傅才知道！那么，我们就是说，就请当地人自己做。但是，价格比较高。遂昌石练有一个人会做，可是一支梅管的价格要2000多块钱，贵的不得了。

问及平时排练和文化部门管理的问题，文化馆工作人员告诉我们。目前石炼十番成员够演奏6支曲子，要求他们把22支曲子都演奏下来，也不太现实。因为他们都要工作和劳动，大家都是很忙的。像今天上海音乐学院的师生来访，在外面做工的人就需要被叫回来，要请假。再如，七月会的时候他们要演奏，十番必须要参加，但一共要二十几天的时间。如果天天去的话，他们田里劳动就没人做了。七月会是传统节日，十番表演是他们一种习俗。如果平时有旅游者或电视台来，临时把他们叫起来，有些人就也不是很愿意了。而且，也需要支付一些误工费。老艺人无所谓些，平时基本都在家里，而且这些老艺人都蛮好。一年下来，表演误工费的收入也有七八百块钱。相比，平时这些老人要从小孩们那里得到一两百块钱也很难的。所以，这些表演使得他们每年有点零花收入，也是很不错的。

关于购买乐器的经费问题，我们被告知，即便是有人愿意学，一批人学了，另外再有一批人要接上来学就会比较麻烦，因为乐器紧张，人多了就没有乐器了。大多这些乐器都是当地文化部门争取一些经费给买的。例如，2000年冬天，老区促进会第一次拨了1000元，买了胡琴和笛子，其他乐器诸如笙、云锣还是借的。第二年，去定制云锣，花了4000多元。当时各方面条件非常困难，能花这些钱来购置乐器很不容易。当年通过旅游局、宣传部的一些老领导支持，以及一些朋友的帮忙，这个一千，那个五百的，就靠这样慢慢搞起来的。从2004年开始，这里的十番越来越被重视，遂昌石炼十番列入省级保护项目，开始政府也有专门的拨款，上海东方卫视等也媒体都来做过专门的采访和报道。

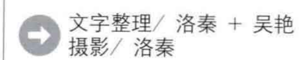


王村口镇
石笋头村

田野之四

石笋头村

花鼓戏表演



文字整理/ 洛秦 + 吴艳
摄影/ 洛秦

- 时间：2009年5月29日晚上
- 地点：遂昌县王村口镇石笋头村
- 事项：考察花鼓戏

石笋头村位于遂昌县南尖岩景区附近，海拔1400米，曾经是一个几乎与世隔绝的山村。山村的主体由那些依山而建、高低相错、散落在山坡上的农舍组成。这些农舍是建于上世纪初的土房，呈现出古老独特的乡土文化。目前，笋头村共有七八十户村民，他们在全面建设长三角休闲旅游名城的大背景下，办起了农家乐，并恢复花鼓戏、吹山喇叭、翻十三楼等民间文化技艺。

当晚，我们沿着崎岖的山路来到村小礼堂观看花鼓戏表演。花鼓戏源于安徽凤阳，至于何时传入遂昌，村里的老艺人也不记得了。据记载：明代，遂昌从安徽、江苏等地传来乱弹、皮黄、徽戏等剧种，结合当地民间歌曲和说唱的基础上，诞生了遂

▲谢文君馆长介绍和主持　▼观众



▲村民吴樟清饰道相公 ▼村民毛桂香饰花鼓婆 ▼村民黄樟聪饰小姐

昌花鼓戏。据老艺人说，石笋头村的花鼓戏已停演了二十几年，这次得以恢复是在村领导、村委会的发起下，村民们自愿报名参加，老艺人毛建新（71岁）、毛智仁（73岁）、毛喜华（63岁）对演员们口传心授。

花鼓戏分为大花鼓和小花鼓，其中大花鼓是一台小戏，由演员五人和器乐五人组合而成，一折戏演下来需个把小时；小花鼓由“花鼓公”和“花鼓婆”边走边唱，即兴编唱词，一般5～10分钟不等。这次我们观看的属于大花鼓，剧目为《打花鼓》。乐师们大多会奏多种乐器，乐器组合是鼓、二胡、笛子、唢呐、钹和板胡，演出内容谐趣俚俗，为村民所喜闻乐见。

目前石笋头村只恢复了这一出戏，当晚的演出是他们第一次对外正式演出。艺人们和观众都希望再恢复几出戏。

演出人员名单：
黄樟聪：女 42岁 饰 小姐
毛桂香：女 35岁 饰 花鼓婆
吴樟清：男 44岁 饰 道香公
朱小爱：女 40岁 饰 花鼓公
刘美芸：女 39岁 饰 媒姐
吴观勋：男 48岁 鼓 司鼓
毛火明：男 47岁 拉弦 打锣鼓
黄伟清：男 49岁 笛子 唢呐 胡琴——正吹
毛志忠：男 53岁 笛子——副吹
毛小林：男 45岁 打小锣
毛培员：男 47岁 拉琴







▲上＋中/ 后台　下/ 乐队

田野与纪事

根据周丹同学对一位65岁的观众毛根华的采访得知，他藏有唯一的花鼓戏本《牡丹对课》，来源于其爷爷的弟弟，文革时期偷偷的放在棕袋中（防止被老鼠咬坏）。花鼓戏没有曲谱流传下来，所有的曲调都是由上一辈的老年人口传心授，乐队伴奏也是如此。这种口传心授的方式，使得曲调在传承中会发生一些变化。

现在这些花鼓戏演员都是由毛建新老人教出来的。花鼓由安徽凤阳传到遂昌，都由小孩子唱。毛建兴从9岁开始跟随前辈学花鼓戏。大约七八十年前，孩子们春节时候去每家每户，只唱曲调，不演戏，唱完了主人会给红包，红包内有2元或1元5角等。现在的孩子都要读书，没时间唱了。

除了正月初五到元宵时期唱花鼓之外，还有拜菩萨、开店、做寿等喜庆场合也会唱花鼓。其它的村如安口村、石仓村也有花鼓戏，但都是三人演的小花鼓，而此村的大花鼓戏在整个丽水市是独一无二的。

陆小璐同学对《打花鼓》一戏及其伴奏乐队作了现场记录。这出戏的大致内容：两个丑角（夫妻俩）从凤阳到扬州卖艺，遇到扬州（小生）的花花公子调戏卖艺人的妻子，同时还有一个小姐（旦），她的父亲是朝廷的二品官员，小姐的丫鬟（小花旦）也遭遇了花花公子的调戏。

伴奏乐队在舞台的右侧，排列情况如下：

二胡、二胡、锣/钹、大鼓、徽胡（兼板胡）、二胡（兼唢呐）

乐器演奏者大多同时会几件乐器，可以注意到，演奏中，板胡时而用上行滑奏来模仿笑声，从而产生滑稽的效果，这个现代作曲家常用的所谓“创新”演奏技巧，其实早已存在于农民的原生态音乐之中。演奏者不看谱，全凭记忆、经验及相互的默契配合。这是二十余年来石笋头村的人第一次演出花鼓戏，大家花了近一个月时间练习而成。

▼ 主胡





合王體·歌喉嘹喨似甘了鶯啼·楊柳青｜

漢朝歌妓貂蟬·腰肢弱柳疑天仙

呂布又心愛太師又意憐

呂丁奉先楊柳青｜殺了董卓

送郎

送郎送到一里亭·一里亭上說事情

今爹不說真話·眉毛彎了眼睛

郎送到二里亭·百花開起滿山林

手抄传谱

風雲 好才能 微詩的作賦有何难

宋信計買送山府 誰知的詩好合帝皇

好一个紅娘姐 又 鶯鶯配張生 正直真虧

了示呆不是 為媒人 怎生成就的夫

妻 又 佳人晉驪姬 又 驪姬的心裡

藏了多奸計讚獻公 殺申生 惡心計

的鬼神不知 又 吳國美人是西施



朱小爱饰花鼓公
刘美芸饰媒姐

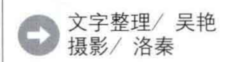


▲演员谢幕

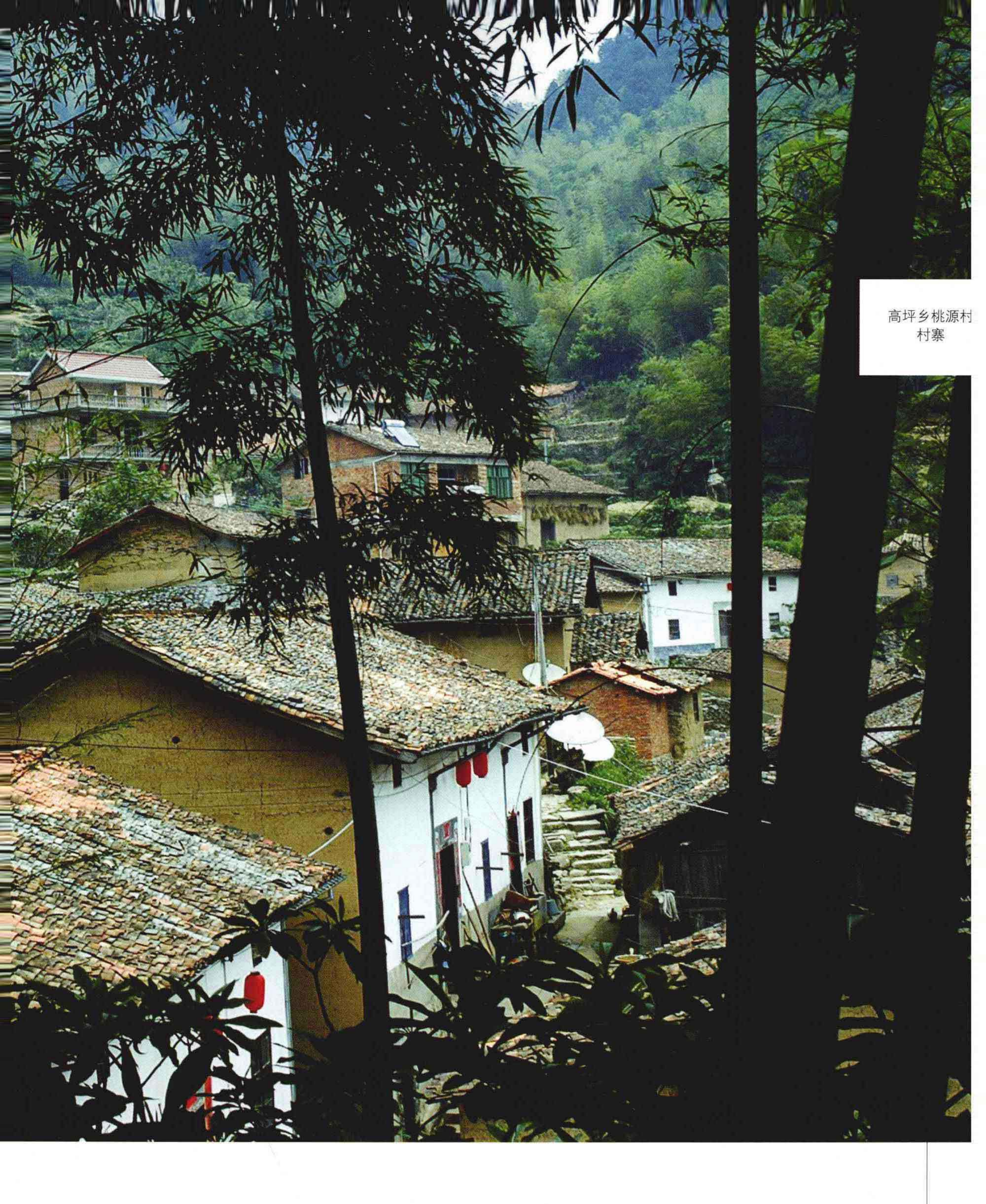
田野之五

高坪乡桃源村

茶灯戏



文字整理/ 吴艳
摄影/ 洛秦



高坪乡桃源村村寨



黄家祠堂内
表演场景



田野与纪事

- 时间：2009年5月30日上午
- 地点：遂昌县高坪乡桃源村黄家祠堂
- 事项：考察茶灯戏

高坪乡地处遂昌西北部，距县城60公里，是全县海拔最高的乡镇。因境内山地面积大、地势复杂，交通较为不便。虽然村居偏僻山庄，但游客却不少。人们除了观看优美自然的风景之外，还聚集一起观看村里的传统茶灯戏，尽情沉浸于乡土文化中。

遂昌茶灯始于宋朝，是一种集灯、歌、舞、戏为一体的民间传统艺术，是茶农们为庆祝茶叶丰收和企盼来年茶叶好收成而自发组织的一种灯舞，后来逐渐吸收了民间小调而演变为茶灯戏。遂昌茶灯由乐队和表演两部分组成，乐队一般由5－15人组成，音乐伴奏以打击乐、弦乐为主，主要乐器有唢呐、先锋、吉子、锣鼓、笛、板胡、京胡等；表演一般由14人组成，“茶公”、“茶婆”各1人，“茶女”8人，排灯2人，蜈蚣旗2人。灯舞主要由“引子”、“采茶”、“贩茶”、“盘茶”“谢茶”五部分组成，其中穿插《补缸》、《绣花鞋》、《看相》、《打花鼓》、《十送》等14种小戏。

目前桃源村常演剧目为《采茶》、《补缸》、《看相》、《采桑》、《卖花线》、《打花鼓》、《茶灯》等，今天我们看到的是《补缸》和《茶灯》表演，其表演地点在桃源村黄家祠堂中，祠堂一角的顶上悬挂着鼓。据艺人们说：鼓平时是存放在顶上面的，只有演出时拿下来使用。祝金宝（75岁）是队长，负责组织事宜。除了表演人员外，还有负责伴奏乐器的乐师们，分别是徐康华（司鼓，58岁）、罗志仁（二胡或笛子，43岁）、祝梗寿（二胡或唢呐，65岁）、祝慧青（二胡或笛子，33岁）、汪根雄（锣，64岁）和黄志金（二胡，38岁）。其音乐的结构为两句体，乐队伴奏的音乐主要根据演员演唱的旋律，并在句与句之间加衬腔。

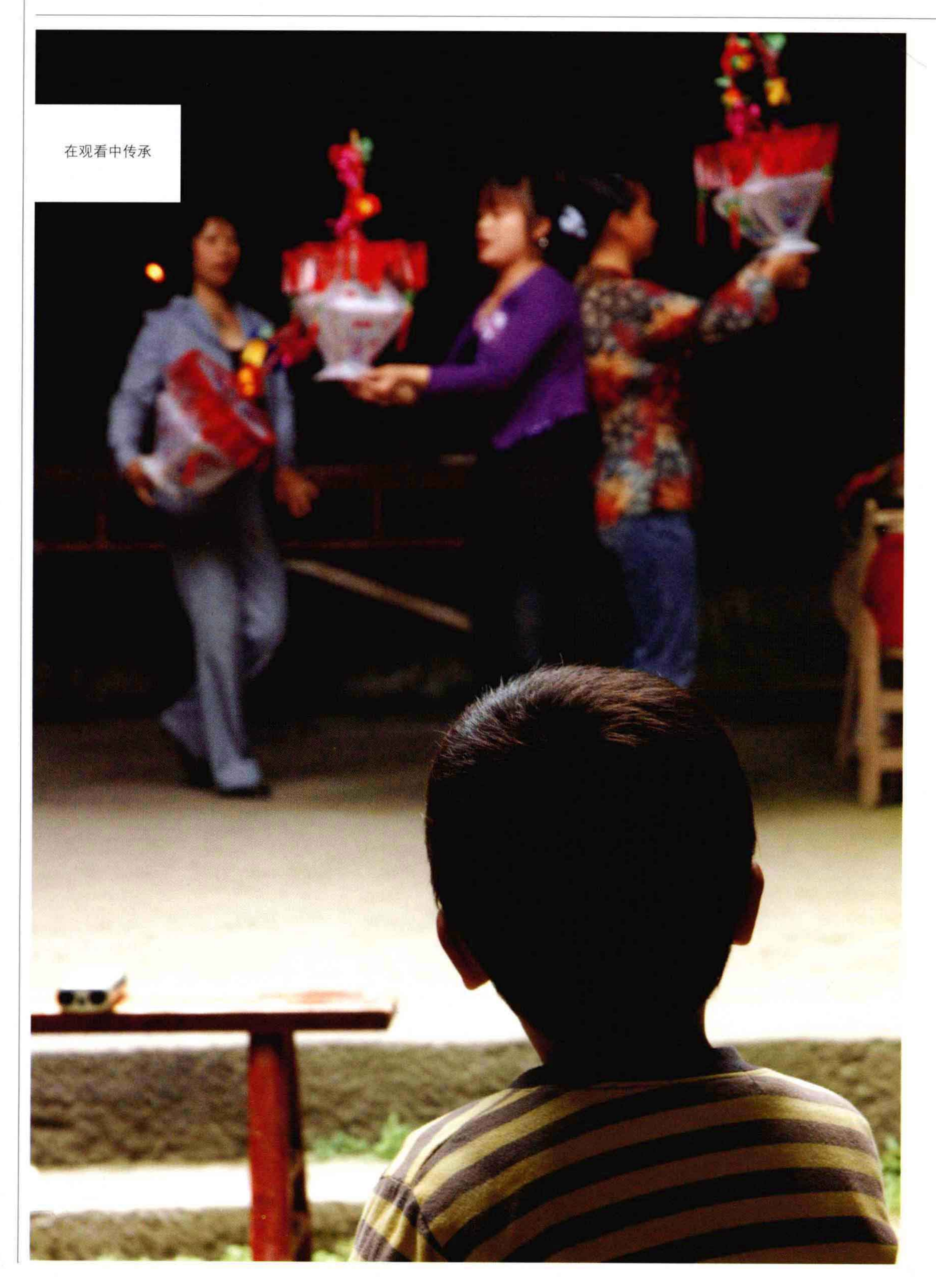
遂昌茶灯是遂昌民间宝贵的文化遗产。遂昌高坪乡的中心小学成立了遂昌茶灯传承学校，建立了遂昌茶灯传习基地。2005年3月，遂昌茶灯被列为浙江省民族民间艺术保护工程专业试点项目。



▲石笋头村村口



田野与纪事



在观看中传承



▲ 村民观众

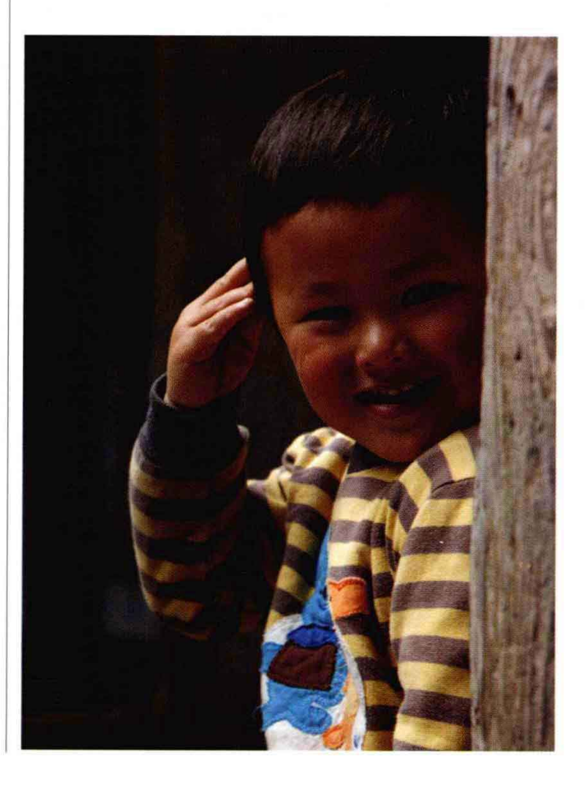


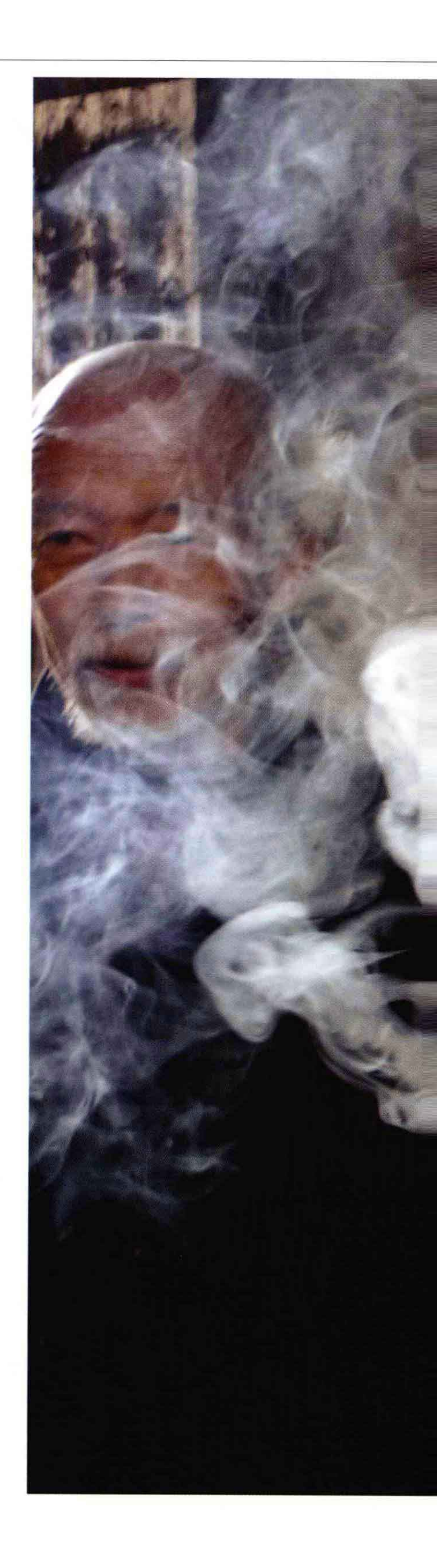


田野与纪事



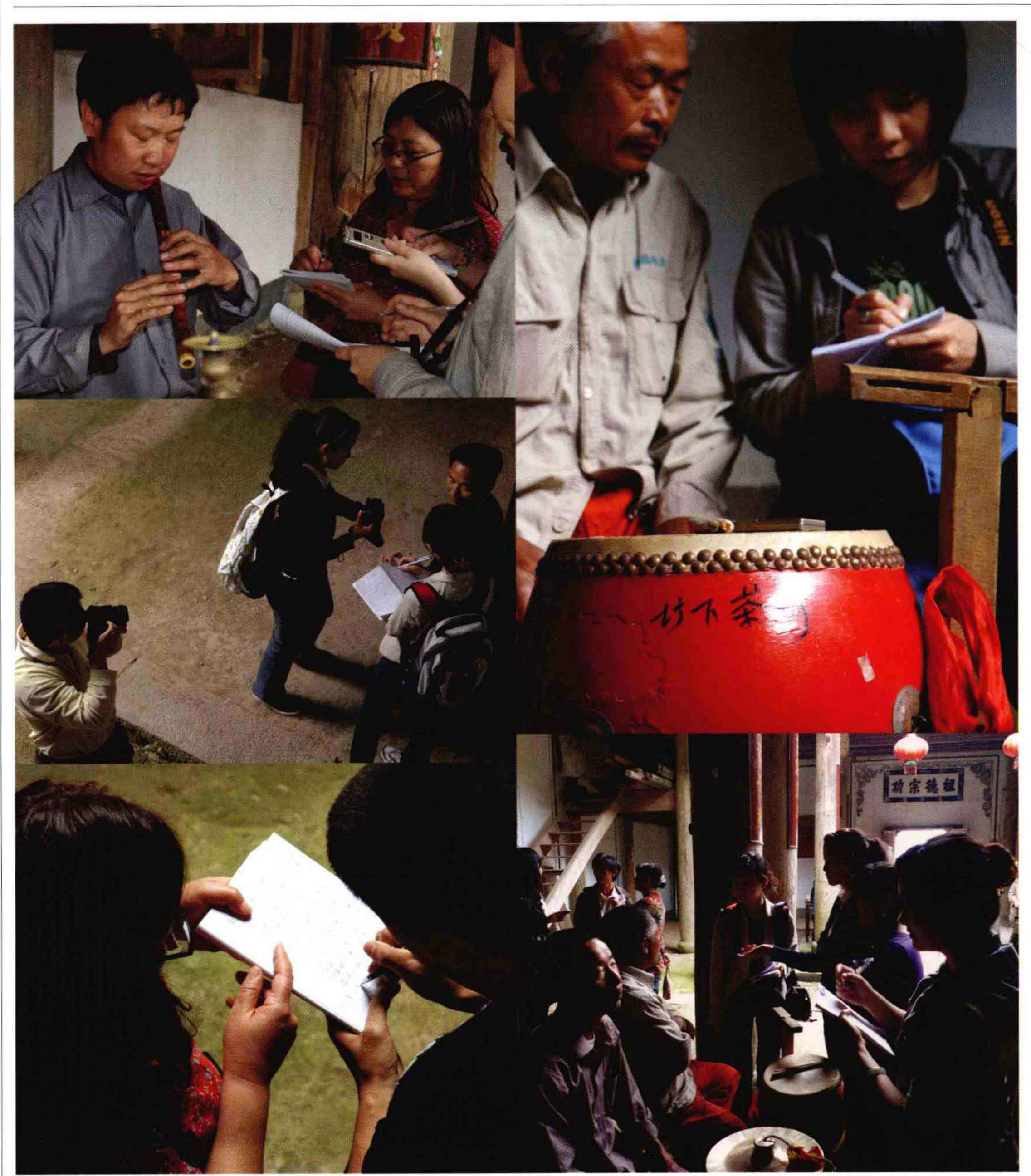
▲美丽的村民姑娘 ▼ 可爱的小村民







田野与纪事



▲ 采访与记录



黄家祠堂外景

田野与纪事

田野之六

竹炭博物馆古戏台

提线木偶戏（傀儡戏）

文字整理/ 洛秦 + 吴艳
摄影/ 洛秦

- 时间：2009年5月30日晚上
- 地点：中国竹炭博物馆内古戏台
- 事项：考察提线木偶戏





竹炭博物馆

田野与纪事



中国竹炭博物馆坐落在浙江省遂昌县竹炭园区，是国内首家以炭历史文化及国内外炭产品展示为主题的博物馆。中国竹炭博物馆集思广益，遵循科学性、知识性、艺术性、趣味性的原则，用丰富的藏品，辅以高新技术与艺术相结合的现代展示手段展示炭的历史、炭的文化、炭的科学应用。除了让人们感受竹炭文明外，中国竹炭博物馆还可以让人们享受文化与娱乐，馆内搭建了一座戏台，每周定期上演各种戏曲。

遂昌地区的木偶戏均为提线木偶。据老艺人口述，遂昌县木偶戏可追溯到康熙年间，当时的木偶戏是演庙戏和还原戏，人们请戏班演出的目的在于祈求平安。其道具简单，前台提线一人，后台一人

竹碳博物馆
湖景

负责敲鼓板和小锣并帮腔；音乐唱腔只有松阳高腔一种。后来人员也逐渐增多，唱腔逐渐增加了乱弹和婺剧音乐，出现繁荣的局面。遭遇“十年浩劫”后，木偶戏班重整旗鼓回到人们的娱乐生活中。目前全县有十几个木偶戏班。

前来今晚古戏台上表演的金坤木偶戏班，演出《恩仇记》。金坤木偶戏班通常主要由五人组成。前台两位女性演员负责提线和演唱，她们一边操纵木偶，一边念唱剧中人物说白和唱段。这两位提线的木偶剧演员扮演了剧中的所有角色，提线的手、眼、身、步等表演艺术全靠她俩的手上功夫，所有角色的词曲和喜怒哀乐由她俩口中表达出来，其技艺精湛让观众啧啧称赞。后台部分分为鼓堂、正吹和副吹。鼓堂朱雪春负责鼓板，大鼓，大、小锣，大拔等乐器；正吹傅法松负责先锋(大喇叭)，横风(曲笛)，直风(大、小瑛呐，亦称梨花、吉子)，徽胡等乐器；副吹朱石兴负责板胡，二胡，梨花等乐器。其中鼓堂是后台的指挥，需要通过鼓板控制整个乐队的起止和速度。此剧唱段的唱腔主要来自婺剧和松阳高腔。

除了《恩仇记》之外，木偶剧团还常演《胭脂山》《乾隆王游山东》《乾坤袋》《包公斩国舅》《翠花亭》《知足亭》等。

自古以来，遂昌木偶戏班挑着一担装有傀儡行头和乐器道具的箱子，长年累月行走于穷山僻壤中，是当地人们群众文化生活的重要组成部分。



田野与纪事



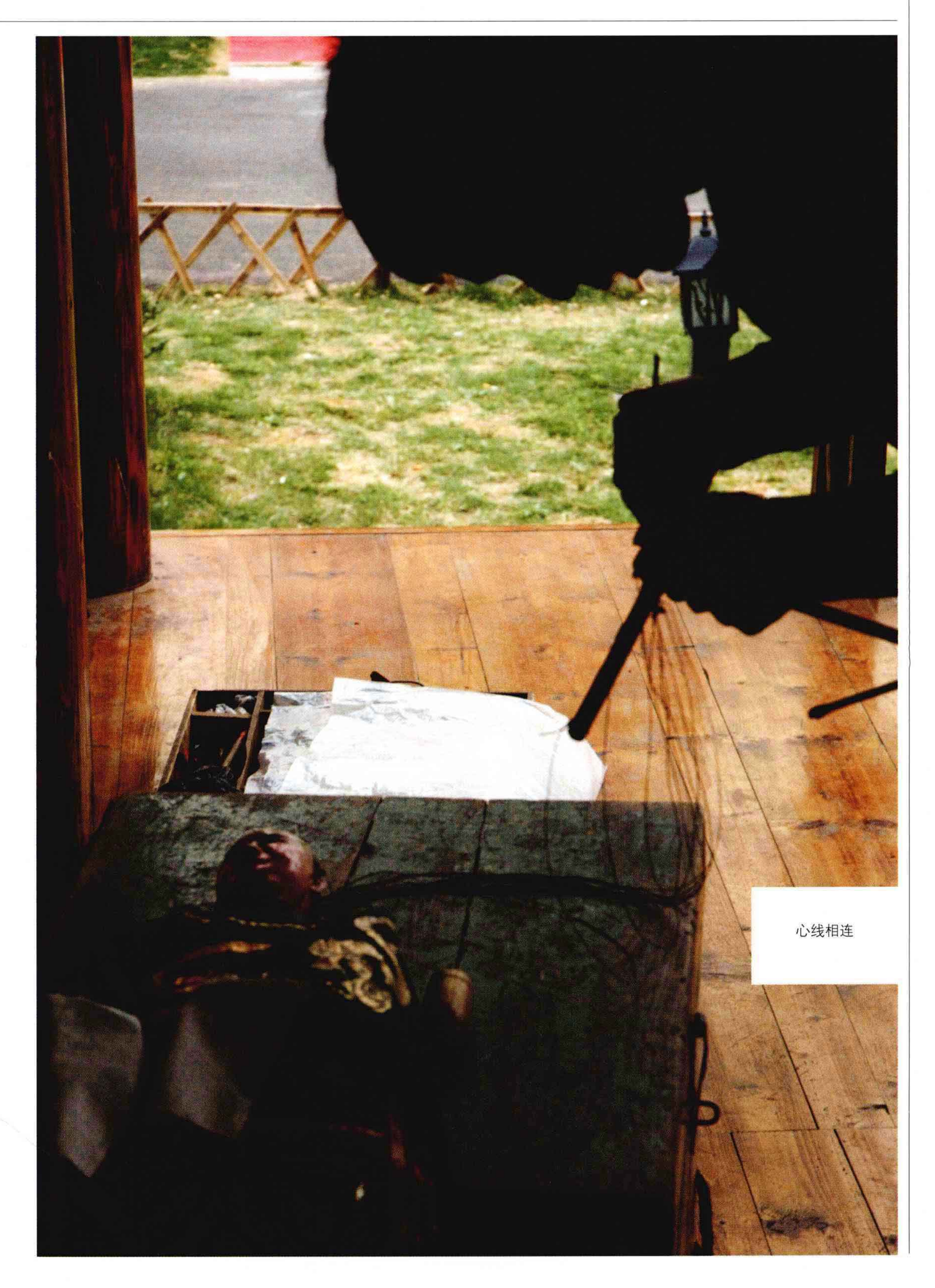


▲上/ 为木偶着装　下/ 舞台一侧





▲上/ 提线木偶戏表演前的准备　下/ 金坤木偶剧团道具箱



心线相连

周丹同学对木偶戏《恩仇记》表演及其金坤木偶戏班作了详尽采访和记录。当晚金坤木偶戏班所表演的《恩仇记》有9人组成，其中木偶戏表演2人（女性），乐队成员7人（皆为男性，通常为3人，当晚临时请了一些人前来助阵；上述其中一位木偶戏女性表演者在开场时，前来协助锣鼓）。大致剧情为：小生王金荣遭遇强盗，有一位小姐救了他，之后两人相好成亲，小生进京赴考，中举，抛妻，欲做驸马。小姐已经怀孕，于是千里寻夫，对簿公堂。此剧木偶戏的演出，形象生动、栩栩如生、惟妙惟肖，两位提线的木偶剧演员扮演了剧中的所有角色，对木偶的操作非常娴熟，同时二人演唱水平之高，给观众留下深刻印象。

开场音乐《闹花台》为吹打锣鼓乐，使用乐器：板胡（3件），京胡（1件），二胡（4件），笛子（1件，他们称为“横风”），小唢呐（1件，他们称为“吉子”），中唢呐（2件，他们称为“梨花”），先锋（1件），各种大小的锣、钹，鼓板（1件），大、中、小鼓。乐队组合随着剧情的变化、发展而不同。有意思的是，乐队组合似乎比较自由，表演中过程中，演奏者可以离席、抽烟、替换或加入。遂昌木偶戏的唱段基本来自婺剧，乐队与唱腔的紧拉慢唱，尤其将剧中的人物冲突、矛盾、情感表现得淋漓尽致。乐队过门时长时短，根据表演者更换木偶的时间而定，较为即兴。伴奏音乐非常丰富，织体有较多的支声性、对比性的旋律线条。锣鼓、丝竹、吹管乐的组合多变、灵活。

金坤布偶剧团主要成员：

朱雪春：班主，演奏鼓及打击乐器，在乐队中起到指挥的作用

缪春梅：提线、前台

朱春香：提线（班主朱雪春的妹妹）

朱石兴：乐队（班主朱雪春的大哥）

叶春林：乐队

金坤木偶剧团建于清末，起初在丽水龙泉，之后移至遂昌。目前的班主是朱雪春，其1985年开始学习木偶戏，师承祖父和父亲。最初是学前台的，后来发现自己更适应打武场的锣鼓，所以就改做了鼓师。由于鼓师相当于指挥，要熟悉整个班会五六十本戏的音乐，除了三五七，西皮、二黄、松阳高腔、正宫、二凡等都要掌握。由于难学，没人愿意学，朱雪春现在没有徒弟，连自己的子女都觉得很难，都专注于读书。他希望政府等部门能够对木偶剧给予关注和经费支持，以便改进剧团的装置设备，完善舞美效果，让更多的年轻人喜欢上它，促使木偶戏可以跟上时代的步伐一直传承下去。Ⓜ

▼ 竹碳博物馆内戏台



▼ 观众与舞台 ▶ 等待上场的各类角色



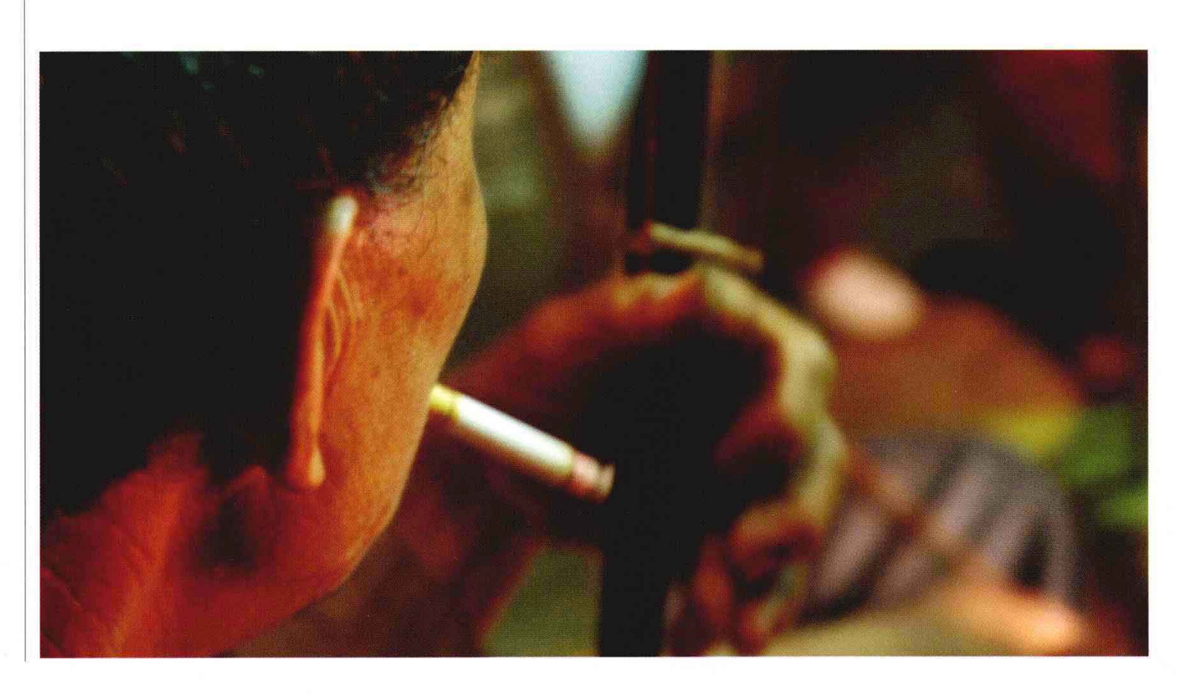




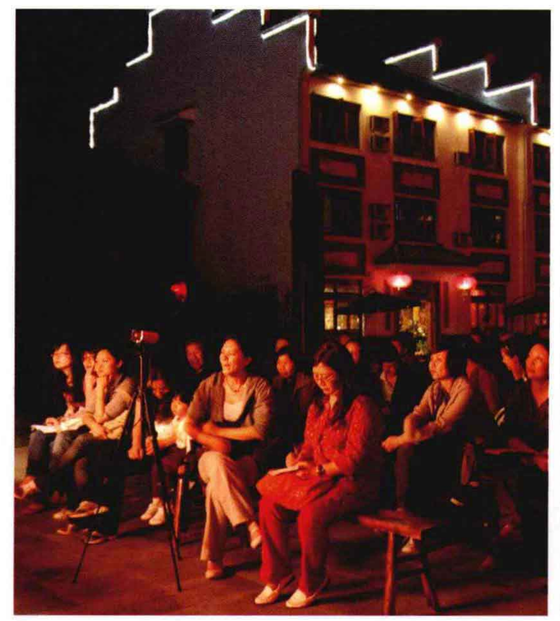














◀ 前台提线侧面
▼ 前台提线正面
▶ 演出夜景

交流与总结

师生与当地专家座谈会



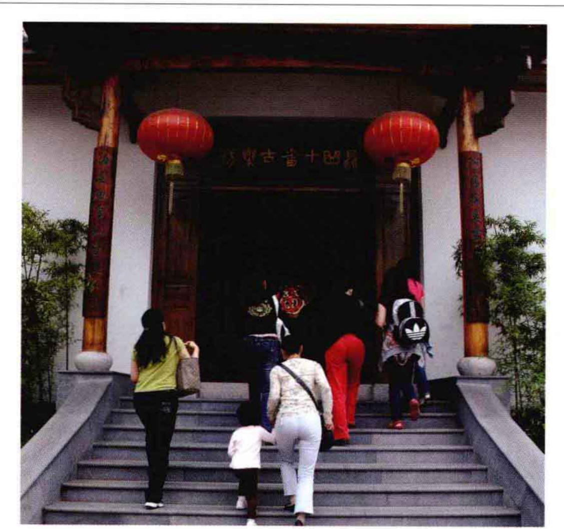
座谈会场景

文字整理/ 吴艳 + 周丹
摄影/ 洛秦

▶ 时间：2009年5月30日下午
▶ 地点：遂昌县城中心昆曲十番古乐坊

为期三天的考察行程中，遂昌县文广局于2009年5月30日下午安排上海音乐学院师生与遂昌当地专家座谈会，参加座谈会主要有上海音乐学院的师生、著名学者洛地先生、遂昌县文广局潘成松局长、汤显祖纪念馆谢文君馆长，以及遂昌当地的音乐文化工作者。

在座谈会上，上海音乐学院师生们首先谈及在对遂昌民间音乐文化考察过程中的感受和看法，并向遂昌文化工作者和专家提出一些疑问和建议，其关注点主要集中于遂昌民间音乐文化的现状、传承和保护工作等问题。对此，遂昌当地专家对学生们提出的疑问给予积极的解答，并对师生们提出的建议给予充分的认可和回应。最后，双方都积极肯定了上海高校音乐人类学E-研究员在遂昌建立“教学研究基地”对于教学科研与遂昌当地音乐文化保护的双重作用和意义。具体座谈会内容实录整理如下：



▲座谈会场所-遂昌县城中心昆曲十番古乐坊 ▼座谈会场



潘成松 ——我非常荣幸能够参加此次座谈会，在此，我更多想了解老师和同学们对遂昌音乐文化的想法。如果你们有什么疑问，可以询问在座的当地老师。先请上海音乐学院的老师们发言，然后大家再进行讨论。

洛秦 ——今天是考察的第三天，通过这三天的实地考察，我体会很多，同学们也都很兴奋。无论是自然景观，还是音乐文化景观，遂昌都的确是一个富矿。在这几天的实地考察里，我们师生一行对丰富的遂昌音乐文化产生了浓厚的兴趣和深刻的印象，心中存有很多的好奇和疑问，需要向当地的专家和学者请教。因此，将宝贵的时间交给大家，我们一起座谈讨论。

乔建中 ——虽然我考察过的地方很多，但真正来到长三角江浙地区还是第一次。从遂昌县的情况来看，通过这几年非物质文化遗产的普查和保护措施的出台，使得原本可能处于病危的项目得到了扶持，而且其生态状况也保存得很好。这几年我一直在参加北京市各个项目的评选、认定和考察，一般来说，作为荆棘之地、皇家脚下的北京，其传统文化应该相对保存较好。但其实不然，其中很多文化已经到了病危的境地。在此次遂昌考察中，我发现这里的传统音乐却保存得很好。民间音乐是一种村落文化，是全部传统音乐文化的根基，一些精致的艺术都是从村落开始迈步。昨晚花鼓戏演出中，演员们朴实、率性的表演让人印象深刻，体现出民间音乐鲜活性、乡土性和草根性的特征。如果追溯戏曲的历史，我们可以看到真正传统文化脉络的一个源头。以前，我认为一个县可能保留一个独特的音乐品种，但现在发现遂昌县保留了几个音乐文化遗产，这些文化遗产都是农民通过自身的文化自觉性保存下来的、属于他们自己的文化。此外，遂昌县的文化保护工作成绩也很突出，比如汤显祖纪念馆内设有提供给传统音乐表演的舞台，营造出浓厚的传统文化氛围。随着现代化建设，一些传统的东西在不断流失，而在遂昌，我们扶持村落文化，使它们获得新生。

感谢上海高校音乐人类学E-研究院！洛秦老师的眼光非常独到，选择在传统音乐文化积淀丰富的遂昌县建立教学研究基地。一方面，每一种音乐文化类型都能让学生做一个课题；另一方面，学生们的课题研究反过来对我们遂昌的非物质文化遗产的保护起到十分重要的作用。这种合作是真正落到了实处。当然，非遗保护项目需要依靠第一线的县政府投入大量的经费和精力。所以，我觉得遂昌政府和上海高校音乐人类学E-研究院保持这种良性的合


乔建中教授




萧梅教授（黄虎摄）



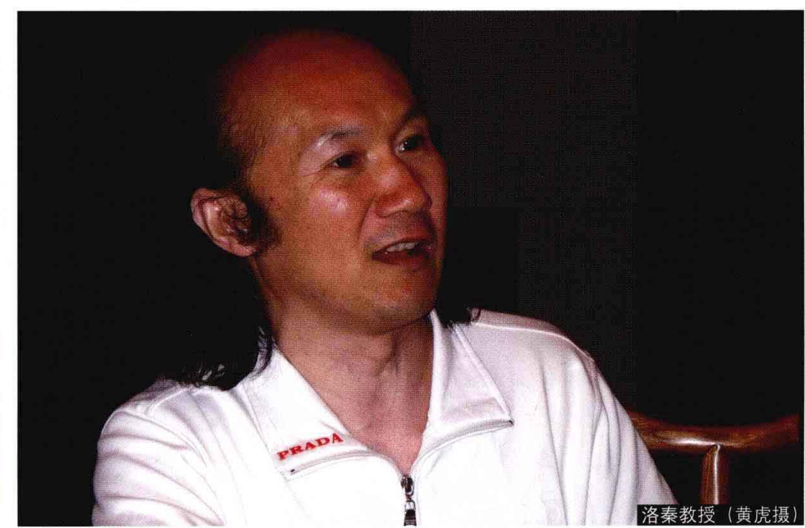
作关系，一方从学术方面，一方从工作层面，双方的这种互动非常有意义。我希望一个村落一个项目一篇论文，期待未来出20多篇关于遂昌民间音乐的学士、硕士、博士论文。遂昌有着丰厚的文化积淀，更富有汤显祖文化的根基，此次之行让我受益匪浅。

萧梅 ——乔老师刚才说了一个村落一篇论文一个保护项目，我觉得这样的做法在整个非遗保护中应该是一种可以探索的路径。因为政府在学术和人力方面毕竟有限，所以需要充分利用高校的力量来认识非遗的知识和价值。这使我想到同类非遗项目——河北冀中笙管乐：20世纪80年代由音乐研究所开始做普查，现在已经诞生了无数篇硕博士论文，还包括外国学者的研究和专著，这些成果促使整个地区乐种的研究往前推进了一大步。江浙地区十番非常多，追溯其来源，非常复杂。我和洛秦老师商议决定对江浙地区的十番进行包括曲谱、文化背景以及当地宗族文化的普查。需要强调的是，宗族文化支撑着传统民间乐种的生存，比如说石坑口十番，是七月会民俗仪式使得这个乐种得以生存至今。对于同学们来说，此次考察是音乐人类学实地考察的课程内容，如何在很短的时间内使同学们真正感受到民间文化、传统文化，如何能够把课堂上学到的知识和理论问题与实践相结合，也就是我们在课堂上反复强调的“什么样的田野关系决定了什么样的田


谢文君馆长


洛地先生


县文广局潘局长



洛秦教授（黄虎摄）

野过程，也决定了什么样的田野收获”，上海高校音乐人类学E-研究院在遂昌建立教学研究基地，使得我们在最初就已经建立一个很好的田野关系。如果没有这个教学研究基地，我们不可能在这么短的时间内得到博物馆馆长、县里文化部门、宣传部门强有力度的支持，不可能在这么短的时间里看到这么纯粹的东西，比如说昨天晚上的花鼓戏表演以及蔡相祠堂、石笋头和黄氏宗祠的音乐演出，它们都具有纯粹的乡土特色，这样的民风给我们的感受是特别震撼的。下面我特别想听听同学们的感受，同学们可以向在座的老师请教考察过程中遇到的问题或疑惑。

谢文君——在座的有遂昌县音乐老师罗老师、周老师等，他们也是非遗普查的参与者，同学们有什么问题可以提出来。

廖松青——这几天的考察给我带来特别多的惊喜和感动，以昨天中午石练镇石坑村的经历为例。当时我和那个年纪最长的85岁老艺人赖先生一起谈论关于曲谱的问题，他用工尺谱给我唱曲谱。从村里到蔡相庙的路上，他一直不停的重复说他是从23岁开始学十番，到现在已有60多年。我们到了蔡相庙后，他继续用工尺谱给我唱曲谱，这时罗老师走过来，示意让他休息一会，但是老先生一个劲的坚持要唱，感动油然而生，我还在想，他出于什么样的

交流与总结

心情来唱这些谱子。罗老师在一旁告诉我，老先生最初教艺人们学习十番的时候，病体中一直坚持把这些东西教完。老先生由于记忆力的原因，唱谱过程中会出现停顿，他努力地、努力地回忆，最后没能唱完，他频繁跟我说对不起。我们要走了，他迈着蹒跚的步伐，坚持走到村口给我们送行，还不停的朝我们挥手……这些让我很感动，我真的希望为他做点什么，希望不辜负老艺人毕生的心血，希望完成老艺人传承的心愿。但是，我知道这个任务很艰巨，在这种心理矛盾的交织下，我情不自禁流泪了。无论出于情感还是学术，我都希望自己做一些对他们有帮助的事情。

吴艳 ——昨天下午我们采访女子十番时，我和吴月钗老人交谈，她告诉我1939年左右村里组织年轻一代人学习十番，她只教了她们【游园】的第一、二、四段。但是现在的女子十番唱的和她的不一样，并告诉我她们后来是从石坑口学来的。老人说她现在能够记住十三四首曲子。我想询问一下：吴月钗老人所记忆的曲目有没有进行记录或是否有人加以关注？不管这位老艺人的东西是否具有传承价值，我认为在消失之前应该先把它保存下来，想问各位老师在这个方面有没有一些已经做过的工作。此外，女子十番队为什么选择石坑口十番学习？具体是如何进行学习的？

谢文君 ——2004年我们进行了全县非物质文化遗产的普查，已经录制了吴月钗老人会唱的全部曲目。

潘成松 ——我在石练镇石坑口做了七年的乡村干部，亲身经历了重新组织十番队和恢复七月会的活动。石坑口的昆曲十番队依附于蔡相庙庙会，如果没有庙会，昆曲十番队就无法传承下来。正因为此，我在那里当书记的时候冒着非常大的风险把整个庙会恢复了。在冯骥才先生还没有呼吁保护民间文化前，我们已经开始关注十番，并组建石坑口十番队，每年举办七月庙会，村里第一个十番队是由老十番队队员赖喜能老先生亲自教授。后来，我们又了解到女子十番队，以前女子十番的队员只限于未婚女子。我们在石练镇恢复女子十番，教唱她们的是当地懂得十番音乐的音乐老师。刚刚提到的吴月钗老人，由于她只能断断续续的唱，所以不具备教授的能力。在普查的时候，我们已经对老人们会唱的曲调录音。我们对十番的情结非常浓厚，认为昆曲十番在遂昌得以流行是由于汤显祖在这里做过知县。明朝中晚期，昆曲是全国很大的一个剧种，是汤显祖把昆曲带到这里。后来，这里的庙会有昆曲十番音乐，所以我们一定也要将之保存下来。2004年恢复七月会的时候，石练这样一个只有一万多人的小镇却聚集了三四万人的参与，中央电视台《走遍中国》栏目都来了。整个十番传承工作在我们这里是非常多的，如石练镇、各村还有遂昌实验小学都有传承的场所。

洛秦 ——前年我第一次到遂昌，跟这次相比较，我发现旅游文化对遂昌的影响还是很大的。从积极意义层面上看，旅游推动了整个遂昌文化的对外宣传，但会不会也产生一定的副作用？市场化的结果会过分迎合游客的喜好，那么最淳朴的东西会不会渐渐变少？

潘成松 ——我们也意识到了这个问题，专家比较喜欢看石坑口十番，但是游客不一定会喜欢，所以我们给游客的演奏和给专家的演奏是不一样的。

萧梅 ——遂昌县这种做法很可取，即县里面可以唱花鼓戏，可以进行改动，但是村里还是保留其草根性特征。

洛秦 ——这的确是一个可考虑的方式，但可能事情也会复杂。比如，就以那天花鼓戏里扮演丫鬟的那个演员来说，她平日在“农家乐”餐厅炒菜的收入很少，可是随着观看演出的游客增多，她就会意识到在舞台上演戏比炒菜的收入多，很可能她的想法及其表演很快会发生改变。



罗兆荣先生



当地文化工作者

谢文君 ——随着经济条件的改善和市场观念的加强，传统文化在发生改变。但是我们很多民间文化的草根性离不开其宗族文化，宗族文化会起到规范的作用。

乔建中 ——我接吴艳同学刚才提的问题再说一下。昨天石坑口十番的传承方式是按照传统的口传心授方式传下来的，老一辈传新一辈。而昨天女子十番依据简谱进行教学，其传承方式与石坑口不一样。

罗兆荣 ——刚才吴艳提的问题很好。回顾我们遂昌恢复十番的过程，为什么在石坑口可以恢复十番，关键原因是肖根其老先生有谱子，然后由赖喜能老先生根据谱子慢慢回忆再唱出来。而石练女子十番是由文化馆老师教的，当时的误区是根据外面的简谱学习，这个问题我们也谈论争议过，我也曾建议女子十番队员学习工尺谱。吴月钗老人本来差不多忘记了曲调，她从我们恢复十番工作的过程中慢慢回忆起来的。去年我们遂昌出版了关于昆曲十番的书，将工尺谱翻译成简谱，出版之后分别赠送给石坑口、实验小学、女子十番队20本。由于学简谱较为简单，所以她们是按照这本书的简谱进行学习的，我们希望她们学完简谱之后能够再学工尺谱。

乔建中 ——学习方法是非常关键的，为什么石坑口老艺人到现在都忘不了曲调，是因为唱的是工尺谱，如果唱简谱，几十年之后就传承不下去了。

罗兆荣 ——我也一直在呼吁不要把工尺谱丢掉，但文化馆老师自己也不会啊，他们认为工尺谱很难。

萧梅 ——现在全国会唱工尺谱的人很少，如果说遂昌能够将韵谱传承下来，这就是全国一大特色啊。

罗兆荣 ——去年浙师大音乐老师对于浙江省会工尺谱的民间艺人进行调查，发现整个浙江省都几乎找不到，却在遂昌找到了。

谢文君 ——石坑口老人唱工尺谱，他们遇到很难的地方会自己进行简化，从而形成另外一种韵味。

萧梅 ——这个很重要，也许石坑口和吴月钗本来就是不同传承脉络。但是如果用简谱，全县的十番会一模一样。挖掘这些不同流派、不同传承的十番是非常有价值的。赖喜能老人会《南柯记》里面的一首，但是中间有一段他唱不下来了，但其实作为学生，如果慢慢学的话，那一段也是可以恢复出来的。谱子在，但是不会唱的那些部分，县里有没有考虑怎么样把它恢复？

交流与总结

洛地 ——我们的学生和遂昌应该集中到一点考虑。民间艺术到底是怎么回事，是不是我们看到一些现象就是民间艺术，我认为恐怕不是。比如说昨天我们看的是蔡相庙，我们还要询问蔡相是一个什么菩萨，还要关注旁边的夫人堂、观音堂等，要考察整个文化背景和历史背景。正昆的曲谱流传到遂昌肯定和汤显祖有一定的关系，后来十番又依附于七月会，那么七月会跟十番是否也有关系呢，所以七月会也在我们的调查范围之内。我们学音乐的同志，最缺乏的不是音乐，而是文化。我们要读书，要读文化，要读历史，要读哲学，必须调查音乐的历史和文化背景，只有在这个基础上才能真正理解音乐。民间艺术具有可变性，她会因时因地的变化而发生变化，那么问题是，在调查研究之后，分析它向什么样的方向变化才是我们要做的事情，我们怎么样能够使民间艺术保持本质属性，变化的根本不能离开它的草根性，这是你们年轻人的责任，你们学文化就是肩负着传承我们传统文化的责任，是要把我们民众文化的传承责任担当起来。比如说今天晚上将演出的夫人戏，具有很高的研究价值，是非常有意义的大课题，但研究的人非常少。

潘成松 ——刚才老师和同学们的发言让我豁然开朗，我非常坚决地说：一定要把工尺谱传承下去。

罗兆荣 ——之前我们考虑的不是很多，我们只想着保留石坑口的昆曲十番，对于女子十番队的恢复的确有点操之过急。

陈婷婷 ——刚才谈及传承问题，潘局长说县里已经在有些小学进行传承工作，请问学校里教学用的是简谱还是工尺谱？

罗兆荣 ——简谱。如果我们把老艺人请到学校很麻烦，而现在的老师都不会工尺谱，都觉得工尺谱很难学。

萧梅 ——你们可以办工尺谱教学班，学过音乐的人学工尺谱不会很难的，也可以请洛地老师教。

潘妍娜 ——潘局长，昨天女子十番队使用的乐器上面印着“丽水汽车运输公司”的标牌，我想请问一下这是怎么回事？其他地方会不会也有这种情况？

▼ 座谈会场景



潘成松 ——这是一个例外，这是上街村联系汽车公司来赞助的。

洛地 ——十番使用的笛子全国现在没有地方会做，大概只有苏州第三乐器厂会做。现在演奏者都不愿意吹，后来就不用了。

潘妍娜 ——胡君兰将她们家腾出来给大家提供作为十番的排练场所，那她和你们政府之间有联系吗？

潘成松 ——胡君兰很喜欢婺剧，也非常热心，当时在恢复女子十番的时候，她主动提出组织女子十番队，她对女子十番的恢复起到重要的作用，向大家提供场所也是免费的。

陆小璐 ——刚才洛地老师说的话，使我深深的感受到中国的民间音乐是处于一个共生圈中的，我们不能单独地把它拿出来加以研究。只有深入到民间音乐生存的环境中，才能真正了解和理解音乐。这里，我想问几个关于乐器的问题，我们十番当中有三个比较特别的乐器：提琴、双清、梅管。在恢复这些乐器的时候，文化馆有没有具体的一些措施？

萧梅 ——我们看到女子十番的提琴和石坑口的提琴就很不一样。

罗兆荣 ——双清是我们本地的一个退休老师做的；石坑口的那把提琴是老的，原来是蛇皮的，蛀掉了，现在用的是板胡，区别在于千斤上；女子十番的提琴是仿照石坑口的提琴做的；石坑口的双清是柳村一个人做的；梅管没有人会做，这种乐器需要精确的孔距，但是很难做到一样，其外形可能可以做到一样，但是却演奏不出同样的音高。

萧梅 ——其实这类乐器的复制可以参照一下其他地区的做法。我们可以提供一些专门做乐器的人员。昨天我们发现梅管是哨片坏了，原来最早的梅管是9孔的。这又让我想到如何解决文物和乐器使用的关系，我们经常想到要不要收购这些独特的东西，以前我们收购乐器的时候，一般都是收购一个到博物馆作为文物，再复制一个供使用。再有，对于石坑口的谱子以及打花鼓的唱本，可以找一个书法的裱匠，裱好之后复印，给别人参看或自己使用时可以用复印本，原物成为文物。

谢文君 ——其实那些谱子平时他们很宝贝，很少给人看，他们平时看的是复印本。我们曾经在北京做了两把梅管，但是老人不会吹新做的梅管，只会吹原来的梅管，但是原来的那个又因为哨片坏了不能使用。所以我们一定要原样的复制给老艺人。这三天的考察让我受益匪浅，我认识到祠堂的保存离不开民俗活动；文物保护是一个重要工作；特别是意识到如何让昆曲十番能够草根的发展下去是一个很大的课题。

周喜玉 ——20世纪80年代我们搞过民间音乐的普查，主要着重于谱子、歌词和文学方面。2007年我们这里成为省里的试点单位。像你们昨天看到南尖岩的手抄本在我们地方上是很多的，但是由于老艺人们不识字，所以我们整理文字资料的难度很大。

潘妍娜 ——今天我们看到茶灯戏的唱本是印刷本，你们当时普查时也是印刷本吗？

谢文君 ——茶灯戏是由文化馆的老师教过的，印刷本肯定是由文化馆的人整理的，在表演队形上也有改变，但是他们自己是有谱子的。

洛地 ——当时我们搞集成工作，各个地区的资料本是宁滥勿缺，集成本是宁缺勿滥。所以在山歌中，我们的资料本有很多。

洛秦 ——E-研究院的教研基地是一个长期的建设，其一，要有一个正确的方法，其二，要有持续性。我们学生要去看很多东西，要去学很多东西。我们不称为“采风基地”，而称“教学研究基地”，是

交流与总结

强调“教”和“研”的互动关系，那么也就是把田野考察坚持下来，除了形成跟民间艺人的互动，还要经常与在座研究者的互动。对于我们同学来说，这样的机会很难得，这次是首次活动，我们会持续下去。非常感谢遂昌县的各级领导支持！非常感谢当地文化工作专家对我们的帮助！

潘成松 ——遂昌人说起遂昌文化很自豪。虽然我们遂昌经济欠发达，但是我们的文化很丰富。从前年开始的非物质文化遗产的普查，还有去年开始的文物普查中，我们感觉到遂昌这个地方很特别。我们地域面积为2539平方米，这么大的区域人口才有23万，我们每平方公里不到100人，人口比例和欧洲差不多。我们山里受到文革的影响也很少，考察村民的生活状态和生活习俗等方面时发现，其变化情况很少。有些文化由于村民自身的生活方式改变之后，才渐渐消亡，这些变化并不是来自外界的影响。遂昌是个偏远的山区，与福建、江西交界，形成一种独特的地域。如果搞艺术的话，欢迎到遂昌，这个地方有很多值得研究和感受的。我们的保护工作也做得比较好。对于搞文化我们完全凭的是热情，我们感到文化非常重要，但是作为行政人员，学术知识非常局限，也很难从自己习以为常的环境中发现它、提升它或从本质上认识它。诸如在学校传承文化问题上，是使用简谱还是工尺谱这么简单的事情，以前一直不是很坚决，现在经过专家老师的点拨之后，我们缺乏的是专业的知识和系统的研究，此次基地平台建立后，就拥有了一个桥梁，并且这个桥梁将是长久的，沟通是双向的，我们会有更多的知识需要求教于你们。我非常期待在基地建设的过程中，能促使整个遂昌的文化向前推进一步。所以，今后非常需要在座的老师和同学的帮助。最后提一个建议，无论是这次来的，还是以后来的老师和同学，你们有了成果一定要及时告诉我们，和我们一起分享。我们会永远记得你们的。遂昌人很重感情，也很喜欢文化。今天的会议到此结束，谢谢大家！Ⓜ

▼合影



遂昌观戏

撰文/ 徐欣

标目·缘起

遂昌县的人文景观自古繁盛，尤以“汤显祖文化”为最。汤显祖为官一十五载，曾有五年的时间任职遂昌知县，成就了该地与昆曲《牡丹亭》的一段因缘。他在《牡丹亭》中写下的“山也清，水也清，人在山阴道上行，春云处处生。官也清，吏也清，村民无事到公庭，农歌三两声。”的诗句，几百年来都被人们视作是他对自己在遂昌期间的生活写照。作为一个文人，汤显祖的魔力就在于，他将偏居浙西南的遂昌小城，变成了昆曲传习者们人人心中的故乡，就连我这仅粗识几首昆曲曲调的人也不例外。临赴遂昌前，我将《牡丹亭》第一出《标目·蝶恋花》写在了笔记本的扉页上。按照惯例，汤显祖在【标目】中对写作缘起做了交代：

> 蝶恋花
>
> 忙处抛人闲处住，百计思量，没个为欢处。白日消磨肠断句，世间只有情难诉。
>
> 玉茗堂前朝复暮，红烛迎人，俊得江山助。但是相思莫相负，牡丹亭上三生路。

遂昌一地的音乐类型比较丰富，但因为汤显祖的深远影响，使得当地颇富特色的“昆曲十番”合奏乐因其在历史、人文方面的价值和意义，成为了最受学者关注的音乐品种，也是我们此行考察的重点。我终于如愿地在玉茗堂前薰习南风、凭吊古人，也终于得以聆听传承四百年古韵的国家级非物质文化遗产“昆曲十番”，感受到了古朴雅致的明音遗风。不过在考察后期我才发现，真正吸引我以一种文化眼光去“凝视”、与我心中的某种情怀相契应的，却是在遂昌这个被“汤显祖文化“所带动与整合的音乐文化空间中显得自在自为、却生机勃勃的另一种音乐形式——遂昌小戏。

“戏弄”人生

此行一共看了三场戏，分别是采茶戏、花鼓戏、木偶戏。其中的采茶与花鼓，应归入“小戏”的范畴。

所谓“小戏”，按照洛地先生的说法，就是在“弄”戏，而不是“演”戏：1）剧中的演员扮演的不是“人物”，而是“身份”。如采茶戏里的茶公、茶婆、茶女等，并没有具体的姓名；2）所表现的内容，是社会生活的片段，可以是情节、细节、但不构成故事，比如采茶戏里《采茶》一段，首先是讲茶公到“茶婆姐姐家一走”，两人见面寒暄，猜猜哑谜，之后茶公邀请茶婆南山采茶，孰料茶婆召集了 “众茶女”“到南山采集一番”；后半段，就是众茶女们的《十二月采茶歌》，并没有形成完整的叙事结构；3）扮演者一般2-3人，因此也被称为“二小戏”、“三小戏”，如遂昌花鼓戏里

的《小姐游春》，演员只有一男两女，只不过这出戏里的丫环是有名字的，叫梅香；这里的“梅香”作为一种名称符号，强调的仍旧是“丫环”这一身份，并非着意对这一人物进行角色上的刻画；4）唱腔为小调，而不是戏曲性的音乐。这与小戏本身没有故事情节有关系；5）没有职业艺人、职业剧团，以季节性演出为主；在对两次表演的采访中也发现事实确实如此，两个乐团当中只有少数伴奏的乐手是专业婺剧团的演员，固定来给小戏演出帮忙的；因此严格来说，也并非“小戏”的职业艺人；6）只有唱本，没有曲谱。

采茶戏

2009年5月30日上午10点半，高坪乡桃源村黄氏宗祠，我人生里观看的第一场采茶戏演出开始了。桃源村依山而建，黄氏宗祠就坐落在村口，一条缓缓上斜的土坡尽头。所有的来客在还未进村的时候，就可以看到那修缮一新的白墙青砖之上笃定的四个大字“黄氏宗祠”，无论是否黄氏后人皆需仰面而视，似在行敬参之仪。由于是特意为我们安排的演出，并不在日常演出计划之内，所以乐队与演员都没来齐，演出时没有表演“过场”，唢呐也没有吹起来，不然就可以看到众茶女们入场时的“剪刀阵”了。

演出开始前，我仔细的翻看了演员祝久云的唱本，为印刷体的简装本，印有“遂昌花鼓戏”几个字。其中收录的剧目有：采茶；送姐姐；大补缸；凤阳看相；打花鼓；卖花线；采桑；三伯访友；走江东；卖小布，共十一出；据唱本上的手写标注上看，该团曾经排演过的剧目有《采茶》；《大补缸》；《打花鼓》；《卖花线》四出，基本上是排在前四个的剧目，而且笔迹标注的详细程度依照次序递减，可以明显的看出其排演的细致程度与演出的频率，并推断出该唱本主人在剧中的身份。如标注最详细的就是当天演出的《采茶》，在“茶女”的唱段部分，标有详细的表演动作，如“登台”、“前蹲后站”、“四人轮流转圈”、“二人交叉转圈”等等，而在其他剧目上则没有标注，只是在唱词上略有勾画，说明唱本主人祝久云在《采茶》中扮演的是茶女，有表演动作，而其他剧目则很可能只是学唱过，并没有表演实践。随后经与祝久云交谈，了解到情况的确如此。田野考察当中局内文本的收集与获得，确实会对考察工作有着不容忽视的价值。有时它会与一些其他的文本、访谈资料形成互证，有时甚至就是独立的珍贵材料。

在对乐队成员的采访中我发现，该乐队的演奏人员基本不识谱，也不会唱工尺，如对操二胡的祝铉寿（65岁）的采访片段：

笔者：您帮我们唱一唱这段吧。
祝：不会唱。
笔者：不用唱词，就唱一下谱子，dol re mi。
祝：我不会的。
笔者：那您会工尺吗？
祝：也不会。
笔者：当初是怎么学习拉二胡的？
祝：就跟着拉，摸出来的。

也许，在老祝的头脑里，并没有“音乐”通常带给我们的那种听觉审美的概念，只代表着一种声音，与平日里素闻的鸡犬之声、集会/仪式里的钟鼓之鸣、村民们遥遥相望之际的呼唤没有什么不同；同时也代表着一种身体行为，是靠持弓的手臂的“拉动”和掌弦手指的“摸索”所生成的，反映出一种基于生物本能的“缘身实践”（embodied practice），而并非普遍意义上带有文化意识的理智活动（intellectual activity）；又或许，音乐对于他来说是一种视觉观感，舞台上演员的举手投足、一眸一瞥、嘴唇的一开一合，都塑造着他对“音乐”的感知与认识。如何以“声音”的名义来看待在另

一种文化生态下的“常人”与“音乐”的关系？如何从感官认知的角度把握某一文化内部执乐者的音乐观念？音乐之于“人”，究竟意味着什么？或者更准确的说，音乐之于“他人”，究竟意味着什么？这种种思考，都是二胡拉了二十多年，却仍不会唱dol re mi的老祝所给予我的学术启迪。我知道，在演出结束后，他会放下手中这件纤细的乐器，返回那片他赖以安身立命的土地，抡起锄头为生计奔忙了。

花鼓戏

5月31日晚八点，在石笋头村，同样地，我人生中观看的第一场花鼓戏演出开始了。这个民间业余剧团所有的演员都是普通村民。我们的女主角演员以经营饭店为生，炒完菜才解下围裙，匆匆来到演出场地粉墨登台。面对这个临时组建、仅排练了两个月的剧团，我们都戏称这次演出是他们的“全球首演”。而这样草根阶层的业余戏剧表演，其“艺术性”和“纯正性”也可想而知，在我们一帮看惯了“综合舞台表演艺术”的人看来，演员的表演和唱腔均显得生涩，并频频出错忘词，无怪有老师认为这不是“原生态”，就是一个“错误”。不过，这场演出对于我来说却并没有那么糟糕。在这样一个由偏僻山野、普通民众所塑造的语境中，评判“音乐艺术”文本的标准应该由谁制定呢？我们看上去简单粗糙的表演，却赢来本地观众的阵阵喝彩与笑声，这是否已经足够说明，“常人”的音乐虽然与专业职业者所进行的音乐再生产在形式上有所不同，但与所处的社会的关系却都是相互契合的，其社会化的过程也都是完善和充分的。因此，我之所以会对这场演出印象深刻，并非是被当天的表演的“艺术性”所吸引，而是由于感受到“常人”的艺术在“常人”的语境中，所表现出的一种和谐关系而产生的触动。

但是，这场演出带给我的远不仅仅是只有“触动”这种美好的情绪，还有着对我来说令人灰心丧气的对话尴尬。当我在采访时，遇到的与访谈对象无法对话的现象比比皆是，此处择取二则如下：

遭遇一：开场之前，我到后台去采访演员：

我：“今天晚上演出的是什么？”

她：“花鼓戏。”

我：“哪个剧目？”

她：“花鼓戏。”

我：“我知道，我想问的是，今天的花鼓戏讲的是什么故事？”

她：“就是花鼓戏喂，遂昌花鼓戏。”

我一时间无话可问，以同样的问题转去问别人，得到的答案是一样的。所以我曾经一度认为，遂昌花鼓戏只有一出剧目，就叫《花鼓》。

遭遇二：演出结束后，我去采访观众。

我：以前您看过花鼓戏吗？

观众：看过啊。

我：那您觉得今天的，和您以前看过的比起来，哪个演的好？

观众：今天啊？今天梅香演的好，动作，嗓音各方面。

周丹（同学）：（对我说）他又误会你的意思了。

我一直在思考，造成这样误解的原因是什么。我尽量使用最一般化的语言，清晰的口齿来表达我的意思，为什么不能很好地与采访者沟通？在以后的田野过程中，语言障碍会越来越多，也许除了提问的方法与技巧之外，还是要通过长时间的磨合，通过观察与相互了解，才能避免我所面临的尴尬吧。Ⓜ

▶此六个特点，系根据2009年5月30日晚采访洛地老师的录音资料整理而成。

音乐实践与学术理论

田野实地考察的方法 [1]



遂昌田野中



撰文/ 萧梅 + 齐琨
摄影/ 洛秦

远在20世纪初，有一个波兰裔的人类学家马林诺夫斯基(Bronislow Malinowski)前往巴布亚新几内亚的Trobriand群岛做他计划中的一个短期研究。然而，第一次世界大战的爆发，使他在殖民地属国与国籍不同阵营的对峙中被迫停留在当地并超过两年。在长期与当地人共同生活、并学习了当地语言、文化以及参与性地观察着岛上原住民的生活、生产、交往行为和各种风俗活动中，他力图以“当地人的眼光”来看他们的世界。1922年，他出版了以这段经历为内容的著作——《西太平洋上的航海者》（Argonaunts of the Western Pacific），划时代地开启了fieldwork的崭新一页。由此，一种“研究者对一个地方、一群人感兴趣，怀着浪漫的想象跑到那里生活，在与人亲密接触的过程中获得他们生活的故事，最后又回到自己原先的日常生活，开始有条有理地叙述那里的所见所闻”[2]的学问，以“社会科学中第一个将理论工作室和实验室建在一起”为标志，成为人类学及其相关学科的重要基石。

一、概念、方法、定位

1、概念界定

毋庸置疑，音乐人类学之fieldwork是从人类学承续下来的基础工作和基本方法。中国学者称之为“实地考察”、“田野工作”、“田野考察”或“现场作业”等。

field一字，除了田野还包括了场地、领域、计算机字段等等，英文field一字常结合其它单字，产生一些具体意义的词：如sports field/运动场等。可见，field一字可以理解为“有某种活动在其中进行之场地、环境、地点、场合或领域”。在音乐人类学中，field应该指一种音乐文化现象发生的实际环境和场合。此“场”，是

1 本文选自《田野实地考察》（载《音乐人类学的理论与方法导论》/洛秦编，上海音乐学院出版社，2011年）。

2 参见《写文化——民族志的诗学与政治学·中译本总序》（高丙中2006：1）。

一种文化“激起”或一个事件（如音乐事件）发生时，其“能量”涉及的范围。fieldwork即在其中所进行的研究工作。由于这类工作又是在某种规范（如规定的流程、步骤等）的操作，因此有学者将fieldwork翻译成“现场作业”或“现场工作”。

不同的译法潜藏着学科发展中研究对象的变化。比如，早期学者的研究对象往往是无文字社会的部落、乡间，所以，他们的“现场”确实有田野或旷野的图景。如今，学者的研究对象发生了变化，包括了都市音乐人类学的研究，甚至有称史学的现场在文献之中。

本章所言的音乐人类学实地考察，是一种以达到人与人之间交流为目的的现场工作，研究者是构成这一交流的媒介，在考察的同时也把自身作为研究对象的一部分，从而在互动中认识与阐释音乐文化现象。因此可以说，实地考察的过程是应该是对话的过程。在此工作过程中，研究者与被研究者共同分享了相关音乐的思想与行为。现场性、主观性、经验性是这一工作的特点，研究者的工作目的不仅是搜集音响资料、观察研究对象、分析事件过程，也需要在实地考察这一过程中完成自身世界观的建构。

▼ 与洛地先生

2、方法概述

不少学者用观察（observation）、访问（interview）、资料的分析（analysis of data）、实物收集（collection of material culture）、文字记录（written documentation）、录音（audio recording）、摄影（photography）及录像（videography）、录音（phonograph）等手段和方法来描述实地考察。这也折射出早期实地考察的主要任务定位于对第一手资料的搜集、整理。但透过资料收集的表象，我们看到，同样作为资料收集，史学家的field多在书斋（deskwork），通过文献来查阅、考订资料；考古学家和人类学家一样，在“场”的限定上包含野外实地的成分，而在美国，考古是人类学的一个分支，如早期的考古人类学系。但考古和人类学的“work”，在作业方式和作业对象上有很大的不同。考古学的对象是实物；而人类学的作业对象是人，是活生生的社会和人的文化。考古学的方法是针对物的调查、发掘、整理、研究；人类学的方法是研究者与研究对象在共时的生存和活动中，开展对对象的调查、挖掘、整理、研究。最终在不断地互动中，获得对该文化的记述和描述的成果。

若要更加明确实地考察的任务和目的，不可避免于民族志的结果。在本领域即为音乐民族志或民族音乐志的问题。

所谓“志”，即记录。在学科史上，有着基础地位的现实主义民族志的最基本特征，就是力图对一种文化(或一类文化事项，如语言、音乐等等)作尽可能“忠实的”和“客观的”记录和描写。然而，所谓“忠实”，只是指修志者的一种主观愿望；所谓“客观”，只是人们对作为修志结果的“志书”的一种评价。

当代学者已经认识到，“任何一部志书都只能是修志者不可避免地会携带的母文化、其个人的全部知识修养以及学科方法论和学术研究的特定视角

(学术性的认知架构)在被描述的客体上的一种‘投射’……所以‘客观’永远只能是相对的。但也正因为如此，这样的‘志书’才对持有同修志者相同或相近认知架构的读者来说具有这样或那样的意义，才可能把这样的志书作为“桥梁”从一种既定的角度认识它所描述的对象。”（沈洽 2004：5）因而，民族志是一个不断增加的、对人类世界多样性的生动描写。它展示了个人与群体之间理解、适应、对抗中可能产生的各种共享规则的错综复杂的关系和方法。因此，与其说民族志展示了一部剖析研究对象（一个民族、部落、村庄、阶层或地区等）文化结构，归纳其文化特质的文本，不如说音乐民族志书写是一种在实地的情境中，以普遍意义上的人性与特殊意义上的研究者与被研究者互译双方多重关系中的建构行为。如果将其与前述的考古学相较，则考古实物可以接受化学、地质学等自然科学的手段进行“事实”的检验；而人类学的关注对象却因其本身的动态，为研究带来了挑战。它不仅要防范“瞎子摸象”，还要对大象本身处于运动的状态有清醒的认识。

3、工作定位

在深究“实地考察是什么”这一问题时，我们可以逐步了解作为音乐人类学基本研究方法——实地考察的工作定位。[3]

实地考察是一种成年仪式。学者所经历的考验，如同中国传统礼俗——“冠礼”一般，有志于音乐人类学的学生们，需要经历一次地道的音乐人类学实地考察，以此从“幼嫩”走向“成熟”。

实地考察是一种经验。每一位学者在经历数次甚至数十次实地考察后，会积累丰富的经验。这些经验虽然可以供后来者分享，但在实地考察工作中，因研究地域的地方特点、研究者的教育背景、研究对象的个性因素等，都将形成某一次实地考察的具体经验。因此，可以说实地考察的经验是书本上找不到的“个人体验”。

实地考察是一种活动。可以说，认识他者文化的唯一方法就是一起活动，在活动中体验他者和理解他者。但是，并非“同吃、同住、同劳动”就等于认识他者文化的能力。参与实地考察的学者应该对自己活动的范围和能力加以限定，需要说明自己在他者文化中的适应程度（比如民族语言、音乐品种的掌握程度），学术活动的深入地步等等；总之，应该把个人活动放入方法论中来讨论。

实地考察是一种知识。这一工作是在认知框架上对被研究者的知识产品及其产生过程进行收集与归纳，进而增进学者对人类文化相似性和差异性的阐释。不仅仅要理解他者文化的逻辑，进而阐释其“地方性知识”；在此过程中，要求研究者凭借耐心、毅力和信用在缓慢的过程中学习和理解，如此学习和理解，本身即构成了一种知识的积累。

实地考察是一种视角。这一工作在于从活态文化中不断提炼新的研究视角，并对来自不同立场、不同维度的视角有所自觉，进而为音乐人类学这一学科提供相关研究对象、目的、方法乃至理论方面的思考。

二、实地考察方法与技术

1、田野关系

在田野中，相对于采访对象，我们是“自家人”还是“公家人”、是“当地人”“外地人”？都将影响到田野的进程。对于如何介绍自己，民俗学家认为“田野工作者需要向对方说明，自己不是商人、不是官员、不是记者、不是作家、不是游客，而是愿意了解对方的文化、并希望把对方文化介绍给别人的学者。”（董晓萍 2003：267）

在田野关系中可以有几种身份定位：

第一种，在回乡调查时，以三种身份定位：考到外地的学生、本地人和相关专业的实习生，这种定位很容易被接受，并获得帮助。

第二种，在家乡附近地区调查时，以“准老乡”的身份定位，让对方感到亲切、不拘束。

3 参阅中国当代的民俗学者董晓萍在其《田野民俗志》一书中，以成年仪式、经验、活动、民族志教育、一种知识、一种视角、一种定向研究，回答“田野作业是什么”的问题（2003：202-224）


在遂昌竹碳博物馆与同行及当地文化工作者合影

第三种，在几个村中做调查时，首先选择“中介”村做自我定位，然后利用“中介”村与其他村的关系，逐步扩大工作面。

第四种，在少数民族地区，以本民族和本民族的语言能力定位，这样容易反观自己的地位和视角。

第五种，在民间和政府两头穿梭，针对不同的期望值，要做有适当区别的身份介绍，根据对方的接受心理定位。

第六种，在熟人关系圈中，从对方共同关心的社会问题上定位。

第七种，在消息闭塞的农村做调查，以拟亲属的身份定位。（同上：270-276）

民俗学家还为我们归纳了寻找受访者的几种途径以及可能出现的逆境：

顺境描述：

1、通过朋友关系找熟人，通过熟人找研究对象，再从研究对象中发展新熟人；

2、通过师生关系找到熟人，借助会说方言的优势，再发展自己与熟人的关系；

3、通过田野关系中的熟人找到同龄人做向导，再与对方从同龄关系发展为熟人关系；

4、通过别人的田野调查接近研究对象，再通过采用尊称称谓等过渡方法，把别人的熟人变成自己的熟人；

5、通过参与对方的演奏或演唱获得共同活动的机会，并与对方建立师生之间的学习关系。

逆境描述

1、初步建立了熟人关系，但由于研究对象的心情变故、难以逆转而中止关系；

2、已能利用熟人关系，但由于对研究对象的活动规律不了解而告工作失败；

3、可以成为熟人，但不能使对方了解自己的调查意图，很难开展调查；

4、因不符合中国人的出行风俗，难以与研究对象建立熟人关系。[4]

在寻找受访者的过程中存在经验性和偶然性。

4 上述关系，根据董晓萍《田野民俗志》p.243-250稍作修改。



指导学生
进行田野考察

在田野中也许我们要三顾茅庐才能找到计划中的受访者，也许会与计划中的受访者不期而遇，也许会在不经意间发现非计划内的受访者。

除了以私人身份寻找受访者外，研究者还可借助地方政府或文化部门。正如许多中国的学者所曾有的经历，利用官方关系必不可免。特别是在调查项目涉及到国家文化政策（如非物质遗产保护）和地方政府权限范围的时候，这层关系更难绕开。研究者以"公家人"身份出现在田野中，可能会为受访者另眼相看、热情接待，然而，也不可避免地存在一些问题：

当然，这些对音乐局内人而言来自"公家"的"自己人"，其实并不是西方音乐人类学所提倡的那种"局内人"身份正是由于田野调查者扮演了或者被认同为是代表官方的"公家人"(而非自由学者)，反而让这些田野调查者与被调查者之间产生了政治地位上的反差和文化心理上的隔膜。（薛艺兵 2009：148）

因此，在田野中把握与受访者的关系，确定合适自己的角色，是实地考察顺利与成功的关键。

2、访谈

社会学家克维尔（Steinar Kvale）为完成访谈的程序列出了7个步骤：

定出议题：将访谈目的以及欲探讨的概念明确化。

设计：列出达到目标需经历的过程，包括伦理方面的考虑。

访谈：进行实地访谈。

编写：建立关于访谈内容的文件。

分析：确定收集到的资料与研究之间的联系。

确证：检查资料的信度和效度。

报告：告诉别人你们学到了什么。（1996：88）

上述7个步骤虽然简单，但在实践中我们可以此对正在进行的工作给予简明检查，以确保不忽视每一项步骤作用。

在访谈中有哪些技巧呢？其实，与其说是运用技巧，还不如说是考验一位采访者在实到考察中所表现的情商状况；与其说运用技巧，还不如提倡以诚相待、善解人意。例如在《大家来做口述史》的

第三章开篇，唐纳德·里奇（Donald A. Ritchie）写下这样一段话："切莫带着某人一生的故事——他们的坦白回顾，乃至极端隐私的言语——走出大门，就此扬长而去。访谈是艰难的，也是充满感情的经历。在访谈结束时，你有必要多花些时间，关掉录音机，和受访者说说话。让他们明白自己的访谈对于整个口述历史计划有多么重要。"（2006：73）受篇幅所限，我们在此仅简要介绍相关访谈过程与技巧。

首先，访谈者应尽可能详细而深入地准备访谈问题。仔细与深入的程度取决于你对研究项目和受访者的了解。无论是阅读各类文献还是初步了解和接触受访者，都将为你的访谈提供有利的铺垫。


▲ 遂昌考察采访中

访谈的时间应视受访者的身体和精神状况而定，若受访者健壮且善谈，可作长时间访谈，但一次的访谈时间一般控制在2个小时左右，过长的访谈会让人疲倦。此外，访谈者自身的精力也决定了访谈时间，对于一位疲惫的访谈者来说，长时间的访谈会令自己难以集中思想，访谈效果自然不佳。

访谈的设计完全取决于计划的目标，不同的研究目的决定了访谈问题的先后，但是开门见山、直截了当地发问不是好的作法。第一个问题应该避免过于突兀或太具争议性，可先以一般性题目开场暖身，以便营造气氛，随后再深入地问些比较特殊、率直的问题。

在对某一群体进行访谈时，需要有预先拟好的问卷，以便将某些核心问题对每一位受访者都提出设问。我们需要注意的是不同受访者存在的个性，以写有采访提纲的问卷，配合一些聊天式的话题，将更有利于和受访者进行更为深入交流。

访谈时，受访者的肢体语言可以视为是一种无声的信息，其中饱含了受访者的情绪、意见、性格、习惯、脾气、涵养等丰富内容，值得访谈者密切关注，以决定问题进行的方式、时间、顺序等事项。此外，受访者的语气、声调也是需要访谈者关注的另一重要方面。

无论以何种方法结束访谈，你都不要忘记对受访者说声谢谢，有可能的话，略花一点时间聊上几句家长里短的话。此外，除非受访者明确提出需要金钱作为酬劳，多数情况下，研究者应遵循当地风俗，在访问时携带"薄礼"（手信），并以将来出版或发表的著作作为酬劳赠给受访者，或将相关访谈的录像、录音复制后，赠送给受访者留作纪念。

目前电话、电脑、网络等都可成为访谈的辅助设施。以下介绍几种目前在各种学科或职业中得以运用的新访谈技术。随着电子时代、网络时代的到来，"面对面"（face-to-face）不再是惟一的访谈方式，但与此同时也带来一些相关学术的问题，如虚拟世界中的交往关系、受访者的真实性、研究者与受访者之间的情感缺失等。

3、问卷

问卷的设计过程中，需考虑以下几个方面：

1）问卷说明

在问卷开头都需要有一段文字对问卷加以说明，内容包括三个方面，其一，此问卷将作何目的；其二，对受访者隐私权的允诺；其三，简要阐述如何填写问卷。

2）问题序列

在问卷设计中，哪些问题在前、哪些问题置后也颇需研究者一番思量。一般来说，了解受访者基本信息（如姓名、性别、年龄、职业等）的问题置前，相关受访者特殊境况（如曾参加过哪些乐社、能熟练掌握何种乐谱、其子女是否会乐器等）的问题置后；询问受访者宽泛意见的问题置前，询问受

访者具体意见的问题置后。由于问卷问题的序列可能影响到受访者的回答，研究者还需谨慎对待具体问题。

3）问题结构

问卷问题结构多是一问一答型。也可根据需要而设计关联问题和矩阵问题。关联问题是针对部分受访者回答是与否后，再选择以下进行的相关问题。其优势在于“对关联问题的恰当使用，能够便利受访者对问卷的回答，因为这样他们就无需试着回答那些跟他们不相关的问题。”（同上：244）矩阵问题是对几个具有相同答案分类的问题进行集中询问。优点在于有效地利用了空间；受访者能够更迅速地完成这种格式问题的回答；此种格式能够提高回答之间的可比较性。

4）回答格式

以何种形式设计回答格式，研究者所举见仁见智。社会学家的经验之谈是“我的经验告诉我留足了空间的盒式选择是最好的格式”。（同上：243）其中盒式选择的符号以简单整洁为原则，可以选用括号“[ ]”、圆圈“○”或方格“□”等，供受访者打勾“✓”。

在问卷设计中存在一些注意事项，1、选择合适的问题形式；2、选择清楚的问题内容；3、选择中肯的提问形式。

4、观察

音乐人类学观察的主要策略是参与观察，是指研究者居住在受访社区内，参与局内人每天的生活，特别是音乐活动，并向社区成员询问相关内容。

人类学者提出四种参与观察方法：完全参与（complete participant ），亦即观察行为完全为隐蔽状态； 作为观察者的参与（participant as observer），亦即观察行为受到约束且部分处于隐蔽状态；作为参与者的观察（observer as participant），亦即观察行为公开化；完全观察（complete observer）亦即观察者以类似镜子的方式反映受访者行为。（Myers 1992：29-33）在实际运用中，当今音乐人类学者已不再做上述细致的区分，而是根据研究对象的特征，灵活地选择在观察中参与的程度。

观察的记录方式基本分为两类：音响（像）记录和文字记录。前一种记录涉及录音机、录像机、麦克风、电脑等设备，除了对所观察到的音乐表演进行采录外，还可在征得受访者同意后以录音机记录下在观察中与局内人即兴访谈的内容。观察中的文字工作包括田野笔记、日记、记录每天的工作内容、以及相关音响（像）资料的编码等，也可分为四种形式：1、随笔和笔记（Jottings and Notes），随笔是随手记录下的简短信息，如观察对象的姓名、观察地点、时间等等。笔记是根据随笔整理后的记录；2、日记（Diary），记录研究者在田野中的主观或私人的感受，如焦虑、挫折、希望等。3、日志（Log），记录对资金的使用计划和进行状况，以及每天的行程、起居用餐时间等。4、编码（Numbering），对每盘当天使用过的录音带、录像带进行详细的排序和记录诸如时间、地点等相关信息。（同上：38-40）

5、记录

1）录音。音乐人类学者将实地考察中的录音分为准备工作、录制进行中、结束工作三个部分。即）在工作之前要做好各种设备的准备工作，录音要征得当事人同意，录音过程中要关注表演，带有分析地去聆听；结束后要检查各项已经完成的工作，确保录音有效。

2）照相。照相是田野工作中最常用的记录生态环境、生产活动、工具制造和使用等等信息和场景的有效手段，摄影工作中需要注意不同民族的人对照相有不同态度，要征得同意方可拍照，同时注意不要因为拍照行为影响表演。

3）录像。音乐人类学实地考察中录像成为与录音同等重要的工作，需要注意的是，尽可能选择音质较好的设备，同时，使用高品质的外接麦克风以提高录像中的音质水平。对于想要拍摄纪录片的研究人员来说，不仅需要掌握拍摄记录片的方法，还

必须非常熟悉当地环境，以获取更多的音乐信息。

4）文本。文字记录是音乐人类学田野工作中不可或缺的主要方法。有人类学者将相关形式分为6类：笔记、实录、原文、日记、图表，以及表述复杂关系的谱系图解符号等。

近来，音乐人类学界有学者提出采用“全息式记录”，即从录音（音频）、录像（视频）、拍照（图片）和记录（文字）全方位记录现场中的每一细节，不仅仅是记录仪式过程中的声音与画面，而是从准备阶段就开始采录各类信息，多角度、多方位融合声音、视频、图片、文字四个方面，记录实地考察者所能捕捉到的一切相关文化信息。Ⓜ

参考文献

布尔迪厄（Pierre Bourdieu）
1998：《实践与反思》，李康、李猛译，北京：中央编译出版社。

巴比（Earl Babbie）
2005[2004]：《社会研究方法》第10版，邱泽奇译，北京：华夏出版社。

里奇（Donald A. Ritchie）
2006[2003]：《大家来做口述历史》王芝芝、姚力译，北京：当代中国出版社。

董晓萍
2003：《田野民俗志》，北京：北京师范大学出版社。

拉比诺（Rabinow）
2008[1977]《摩洛哥田野作业反思》，高丙中、康敏译，王晓燕校。北京：商务印书馆。

洛秦
2003：《城市音乐文化与音乐产业化》，《音乐艺术》II：40-46。

费孝通
1996：《学术自述与反思：费孝通学术文集》，北京：生活·读书·新知三联书店。

[汉]司马迁
1959：《史记》，北京：中华书局点校本。

沈洽
2004：《贝壳歌》，上海：上海音乐出版社。

沈洽　董维松
《音乐人类学译文集》，北京：中国文联出版公司

王铭铭
2003：《在历史的垃圾箱中”——人类学是什么样的历史学》，《新史学——多学科对话的图景》，北京：中国人民大学出版社。

萧梅
1997：《理论·方法·精神：“‘实地考察’与音乐人类学学科建设”研讨会评述》，《中国音乐学》IV：63。
2001：《田野的回声——音乐人类学笔记》，厦门：厦门大学出版社
2007：《1900-1966中国大陆音乐人类学实地考察编年与个案》，上海：上海音乐学院出版社

薛艺兵
2009：《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》，《音乐艺术》I：137-153。

张振涛
2002：《笙管音位的乐律学研究》，济南：山东文艺出版社。

Kvale, Steinar.
1996：Inter Views: An Introduction to Qualitative Research Interviewing. Thousand Oaks, CA: Sage.

Cooley, Timothy J.
1997. “Casting Shadows in the Field: An Introduction.” In Shadows in the Field. Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed.. Oxford: Oxford University Press.

Cooley, Timothy J. and Barz, Gregory
2008. “Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork!” In Shadows in the Field, 2nd ed.. Oxford: Oxford University Press.

Myers, Helen ed.
1992. Ethnomusicology : an Introduction. New York and London: W. W. Norton & Company.

Widdess, Richard.
1992. “Historical Ethnomusicology”. In Ethnomusicology: An Introduction, ed. Helen Myers, New York and London: W. W. Norton & Company, pp. 219-237.



音地关系探微

从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨

撰文/ 乔建中
摄影/ 洛秦

本文作者所以提出这个命题，是想把一定文化区（圈）中民间音乐的空间分布状态同它所赖以形成、传播的地理环境联为一体，进行多种角度的考察，从而找到两者间的诸多联系。众所周知，在“文化地理学”领域内，有一个特别重视地理环境作用的学派。在他们看来：人是环境的产物。人和生物一样，他的活动、发展和分布受环境的严格限制。环境“以盲目的残酷性统治着人类的命运”[1]。也许由于他们过分夸大了自然环境的作用，人们便称他们是“环境决定论”者。其实，如果认真分析一下大多数文化地理学家们的主张，我们肯定发现：几乎没有一个学派是否认或轻视地理环境对于人类文化发展的深刻影响的。法国人H·A·丹纳有一句名言：“精神文明的产物和植物界的产物一样，只能用各自的环境来解释。”[2]也正由于此，人——地关系才成为人文地理学家研究的基础和核心，人及其创造的文化艺术品同自然环境之间的种种奥秘，也才成为所有文化地理学者集中注意的对象。

音乐行为作为人类的实践活动之一，与地理环

境之间有着比其他文化现象更为密切的关系。古人说："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声"[3]、"广谷大川异制，民生其间者异俗"[4]前者言"物"（环境）为"声"（音乐）之基因，并对"物"、"声"、"人"三者关系作了整体把握；后者则是有关"文化地理"思想的最早萌芽。说明我们的祖先很早就注意考察环境与文化艺术之间的关系及前者对后者的直接影响。当然，在音乐艺术领域内，由于生成背景、创作方式、传播手段乃至价值取向的不同，各类音乐（例如专业音乐与民间音乐）对于自然环境的依赖程度或者说与地理的关系之深浅、疏密也就存在着差别。其中，自古以来就以口头方式创作、流传的各类民间音乐（或者称民俗型音乐）同地理环境的关系最直接、最密切，也最为久远。为此，它也就成为我们研究音乐与地理（简称音——地关系，下同）的主要对象。下面，试从四个方面讨论作者本人初步发见的几层关系。

中国民间音乐中的地理因素

人文地理学的基本观点之一是：人文现象的分布、变化、扩散以及人类社会活动的空间结构总要程度不等地受到相关地域、地貌、山川、江河、海洋、气候等地理因素的影响。地理现象的区域性差异制约着文化现象的区域性差异。由于地理因素的稳固状态，这种制约也具有相对的稳定性。但是，相比之下，上述影响和制约，古代显于近现代，民间文化强于专业文化，因此，地域特征才成了所有民间文化的基本特性之一。

在我国，广阔的地域和复杂的地貌，为不同地区文化类型的发展提供了充裕的条件。因此，大概从新石器时代开始，不同地域间的文化差异就已显露出来。至西周，人们首先从民间歌唱中体察到地理因素的影响。于是，在收集、梳理这一时期的音乐作品时，尽管首先从功用特征上分作"风"、"雅"、"颂"三大类，但在"风"类中，却一律以地区（国家）归划之，分做周南、召南及邶、鄘、卫、王、郑、魏、唐、秦、陈、桧、曹、齐、豳等十五国风。这种以"地域"为统帅的分类原则实际上是两千五百年前人们已经萌发了的"音乐地理"观念的反映。他们开始认识到，渗透在各地区民间歌唱中的许多特色，有着地域方位、地貌条件的深刻影响。早期的这种"音乐地理"观念，后来曾不断地得以巩固和强调。时至今日，对于乡土音乐，我们仍然在袭用这种称谓传统。另外，如果注意一下齐、曹、郑、卫、魏等"风"与今天黄河下游地区的民间音乐；王、唐、秦、桧、鄘、邶等"风"与今天黄河中游地区的民间音乐以及周、召二南与汉水流域的民间音乐的承传关系，我们就会一则佩服古人的直觉和判断能力，另则慨叹地区传统的那种凝聚力和稳定性。

成书于公元前三世纪的先秦诸子著述之一——《吕氏春秋》中的有关记载，从另一角度反映了当时人们的"音乐地理"概念。该书卷六"季夏纪·音初篇"云："夏后氏孔甲田于东阳山。……孔甲曰：呜呼!有疾、命矣夫？乃作为破釜之歌，实始作为东音。禹行功，见涂山之女……涂山氏之女乃令其妾往候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：候人兮猗……实始作为南音。周公及召公取风焉，以为周南、召南。"[5]以下相继记叙了西音（秦音）、北音的产生及其背景。这一记载带有神话色彩，但它反映了古人对于流传在东、西、南、北的四方之乐在内容、风格上的差异所作的概括，仍带有浓重的"音乐地理"思想的性质。

汉代以降，见于记载的、以地域作称谓的情形更加普遍。如"乐府"中的"赵、代、秦、楚之讴[6]；楚声、楚歌、吴歈；西曲、吴歌；隋唐宫廷"七部"、"十部"乐中的"西凉乐"、"高丽乐"、"龟兹乐"、"安国乐"、"天竺乐"、"疏勒乐"、"高昌乐"、等；民间俗称如"山歌"、"水调"、"插田歌"等，不是突出地域方位，就是标示地貌特征，与先秦的有关记载，古人的观念，称谓习惯几乎一脉相承。明、清以来，当我国各类民间音乐得以更大发展时，为了区别各自的个性，人们仍以地区划分，戏曲如京、楚、湘、沪、粤、川等剧；曲艺如苏州评弹、山东琴书、四

川清音、常德丝弦，天津时调、扬州清曲；歌舞如东北二人转、内蒙二人台、凤阳花鼓、胶州秧歌、祁太秧歌；民歌如云南风庆调子、陕北“信天游”、青海“花儿”、兴国“山歌”；器乐如“广东音乐”、“潮州音乐”、“四川扬琴”等。虽然已司空见惯，但追溯其渊源，却仍然与我国古代重视音乐的地理特征有关。

与上述称谓传统相映成趣的是，广大民间音乐家对于音——地关系有更加独特的认识和更为精辟的表述。我们注意到，对于某些“乐种”（广义的“种”概念，即包括剧、曲、舞、歌、乐诸类），他们不仅以地名称之，必要时还要加上更具体的方位，如“浙东锣鼓”、“苏南吹打”、“辽南鼓吹”、“鲁西南鼓吹”、“京东大鼓”、“江南丝竹”等。同时，对同一品种传入了不同地区的现象，则又以“路”、“口”、“调”标之。如《山西梆子》（晋剧）有“中路梆子”、“北路梆子”之称；二人转有“东路”、“西路”、“北路”、“南路”之称[7]；唐山皮影分“河西”、“河东”两路（以滦河为界）；山东琴书分“南”（济宁、菏泽）、“东”（青岛）、“北”（济南）三路（又有南口、东口、北口之称）；河南梆子分为“豫东调”、“豫西调”；广西壮族民歌有“腔口”之分，称“北口”、“南口”；昆曲有“南昆”、“北昆”之称。值得注意的是，这些所谓“路”、“口”、“调”大都是受到特定地域的-—系列地貌条件的影响而形成的。艺人们切身感受到声腔风格的差别，于是使用上述俗语，加以概括。如予深究，实际上还是那个渊源流长的“音乐地理”观念在起作用。

如果再注意一下民间音乐的曲名，蕴含在其中的地理因素也是十分丰富多样的。相传我国古代最早的两首琴曲“高山”，“流水”，突出地体现了自然环境对古代艺术家在创造过程中的影响和启迪。古人说：“乐施于金石，越于音声、用乎宗庙社稷、事乎山川鬼神。”[8]可见他们是带着“事乎山川鬼神”的强烈欲望从事创作、演奏的。他们所追求的就是把某种“乐”同所谓的“山川鬼神”融为一体，以证实潜藏于他们心目中的那个神圣的“礼乐”观。另外作为中国传统音乐思维方式的一种独特型态，大量的曲牌牌名，如“梁州序”、“伊州令”、“罗江怨”、“泗州调”、“无锡景”、“湘江浪”，“湖广调”、“清江引”、“上河调”、“临江梅”等同样具有音乐地理的某些特征。

最后，我们还要指出，在大量的唱词中，常以更为直接的形象化的语言反映出音——地关系的某些内容。它们同样应视为传统音乐的地理特征的一部分。

古代敕勒族民族《敕勒歌》是这方面的典型代表：“敕勒川、阴山下，天似穹庐，笼盖四野；天苍苍、野茫茫，风吹草低见牛羊。”其中既有具体地理位置的标注，也有地貌特征的描述，更有对该环境中各动、静物态及民俗的咏唱。寥寥四句，写尽了内蒙古西部草原的迷人风光。山、川、天、野、风、草、牛、羊，无不具有地理、地貌特色。再如甘肃青海“花儿”中的《河州大令》：“上去高山望平川，平川里有一朵牡丹”；四川山歌：“高高山上一树槐，手把栏杆望郎来”“太阳出来喜洋洋，挑起扁担上山岗”“走了一山又一山，这山望见那山来”；云南民歌：“大河涨水小河清、小河坝上栽林青”；广西民歌：“碧海青天飞来船，打渔哥哥船头站，撒网不怕风雨狂，捕鱼不怕浪淘天”等。分别表现了西北黄土高原、西南云贵高原及南海沿岸的自然景观。另有一些民歌专事歌唱某地的风光和特产，如《无锡景》、《泰山景》、《沙田柚子满船头》、《槟榔歌》等也包含了丰富的地貌物候内容。更有意思的是，某些民歌实际上是宣传了当地的气候知识，起到“天气预报”的作用，如浙江舟山渔歌《风暴歌》：“一日南风一日暴，两日南风隔日暴。”据说这是冬季时当地天气的一种规律。

总之，蕴含在民间音乐中的地理因素是极为普遍而多样的。大到地域方位，小到天气变化，无所不包。它们生动地反映了从古到今地理环境与民间音乐活动（创作、表演）之间的天然联系。地形地

貌作为一种物质存在，制约着并影响着作为意识形态的音乐艺术；而音乐当中又极其自然地表露出种种地区风貌及民俗特征。两者的联系，一方面体现在流传的作品中，但同时也体现在音乐行为的主体——人的身上。这一点，无论我们从哪个角度探究人——地关系时，都不应当忽视。

表层关系——环境对体裁的“选择”

地理环境对民间音乐最直接的影响，或者说，音——地关系的第一个纽结，我以为主要体现在民间音乐的部分体裁分布上。

丹纳在《艺术哲学》中论述艺术与环境的关系时，曾打过一个比方：“假定你们从南方向北方出发，可以发觉进到某地就有某种特殊的种植，特殊的植物。先是芦荫和桔树，往后是橄榄和葡萄藤，往后是橡树和燕麦，再过去是松树，最后是鲜苔。每个地域有它特殊的草木。两者跟着地域一同开始，一同告终；植物与地域相连。地域是某些作物与草木存在的条件，地域的存在与否，决定某些植物的出现与否。而所谓地域，不过是某种温度、湿度，某些主要形势，相当于我们在另外一方面所说的时代精神与风格概况。”[9]

无独有偶，上述植物的生态变化与特定地貌相适应的情形，我们恰好在民间音乐特别是民间歌曲的空间分布上也可以找到。假如我们把各种体裁比做一类类植物，假如我们也遵循丹纳之嘱，从南到北，细细观察一下各类体裁的分布走向，类似的情景便会呈现在我们的眼前。

我国地理地貌的基本特征是：东部、南部临海；长江以南为水乡平原及低山丘陵；黄河流域下游为平原，中上游是高原；北部内蒙古、新疆一带为草原。整个地形东低西高，从沿海平原的东南方向通过三个阶梯到达西部的青藏高原。在地貌条件的影响下，沿海的江、浙、闽、粤、桂近海地区形成一个“渔作区”；长江流域形成了“稻种区”；西北黄土高原为“粟种区”；内蒙古、新疆北部的大草原形成一个“游牧区”。与地貌、农作物相适宜，上述四区分别传播着最有代表性的民歌体裁：沿海地带为“渔歌”；长江流域为“田歌”；西北、西南高原为“山歌”；北方草原为长调“牧歌”。如加以对照，则如：

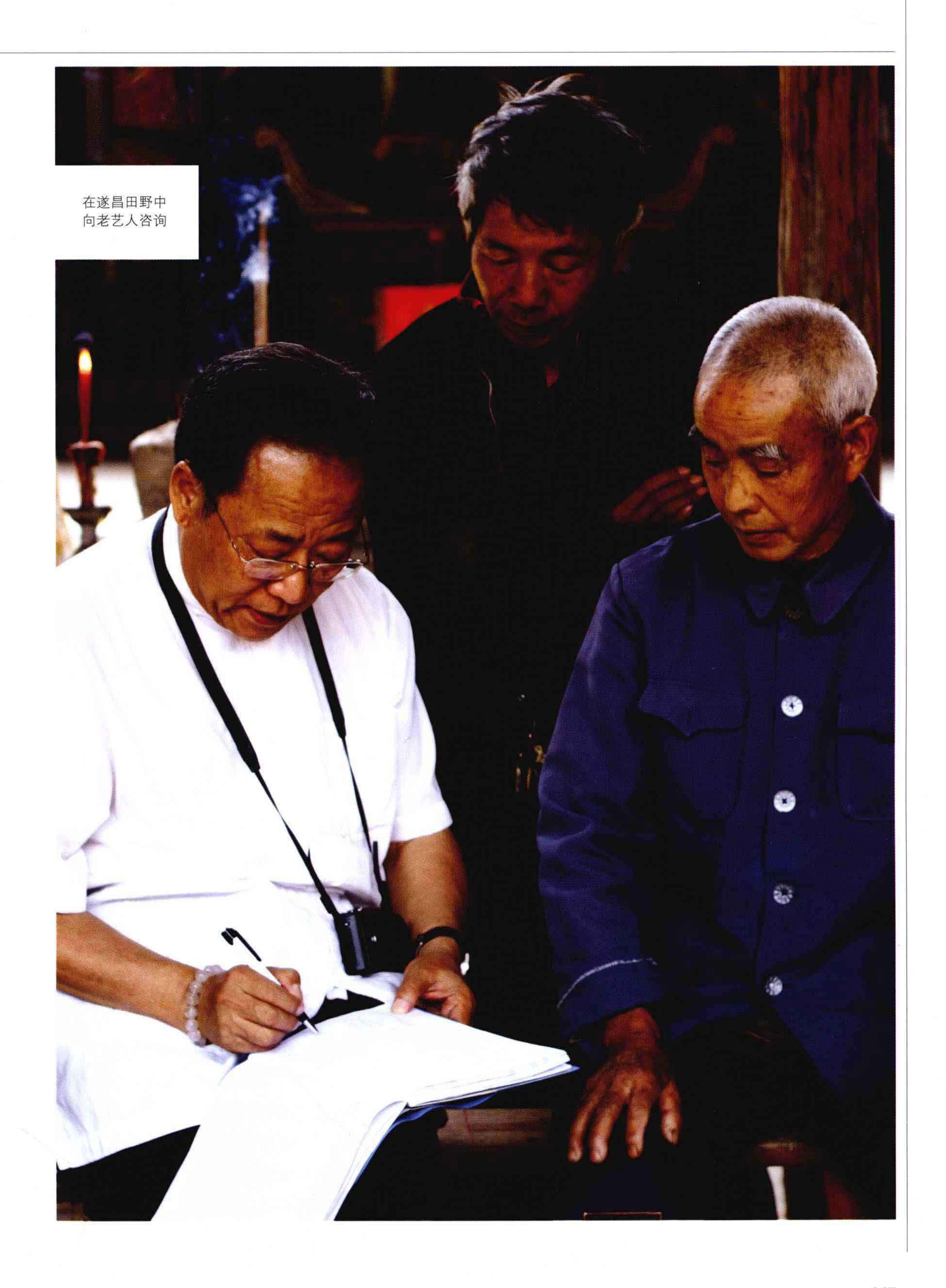
西北

北部草原“游牧区”——牧歌
西北高原“粟种区”——山歌
江南水乡“稻种区”——田歌
东南沿海“渔作区”——渔歌

东南

海洋环境为渔业劳动提供了条件，而从事渔作的渔民为组织劳动、调节情绪创造了“渔歌”。因此，“渔歌”的产生、使用、流传，与海洋环境绝然难分。尽管按照使用场合和功用特征、“渔歌”可以分作“号子体”与“山歌体”两大类，“号子体”又可以分成“近海渔民号子”与“远海渔民号子”；尽管江浙一带称作“渔歌”，粤桂地区称为“咸水歌”“蛋歌”，但它们都是海、岛环境的间接产物。以“渔民号子”为例，它通常所以采取“多段联合”结构，这是因为捕鱼劳动本身是一个复杂过程：撒网、拉网、装仓、扬帆等。不同劳动要求不同节奏和情绪段落相配合，但它们在整体上又服从于捕鱼劳动，因此才有音乐自身的积累，但又包含着人的劳动过程及环境的潜在影响。人们将从歌唱内容、结构、气质等方面发现环境所留下的许多“痕迹”。总之，作为由渔作劳动直接派生的“渔歌”，本质上已属于“海洋文化”的组成部分。当人类处于捕鱼的历史阶段时，渔歌体裁对海洋环境确有很强的依赖性。

“田歌”与长江流域的地理风貌有着同样的不解之缘。我们知道，由于纬度较低、温度相宜，长江流域（主要是中、下游）地区自古适于种稻。而且是一年两熟或三熟。这就迫使稻农在水田中的劳动强度、时间大大增加、并采取集体换工的方式。这样，一方面是集体性劳动需要统一指挥，另一方


在遂昌田野中
向老艺人咨询

面是紧张的劳动需要调节，人们于是找到了一种有益于二者的方式——唱歌。而且是唱歌师傅（简称“歌师”）站在田头，边敲锣打鼓、边唱歌的形式。这也是“田歌”。采取“歌师”互对或歌师领、众人合的方式的由来。在水田耕作机械化或者说现代生产方式进入之前，整个长江流域——从云贵高原至三角洲地带，农田之内，皆传田歌。当然，田歌不过是统称。由于地域、歌唱方式、配合劳动的内容及伴奏形式的区别，田歌的地方称谓极多，薅草锣鼓、薅秧歌、锄山鼓、锣鼓草、插田歌、打鼓开山歌、花锣鼓、畈歌、打担鼓、耥稻歌、车水锣鼓等，不下百种。而且有些“田歌”结构庞大，每套包括几十支单曲，因为只有这样，才可以与长时间的田间劳动相伴。作为一个“稻种文化区”，这一地带种稻的历史可以上溯到距今七千年左右。而人们插田唱歌的习俗，现在也已知道有两千多年的历史[10]。可以说，至迟在汉代之后，插田唱歌之风，始终绵延不断[11]。但必须指出，此种习俗，仅限于长江流域。北方不少地方虽然也长期种稻，却历来无此传统。这就更能证明特定的环境与特定的民间音乐体裁之间的亲缘关系。这里，民歌体裁依存于相应的地理条件。稻农们说：插田不唱歌，禾少稗子多。把各方的关系概括得非常透彻。无疑，田歌已是“稻作文化”的一种典型的艺术类别。

山歌与高原环境的关系同样如此。我国西部有黄土高原、云贵高原、青藏高原等。它们的独特的地理面貌，塑造了那里居住者们的生产、生活模式，同样也促成了一种歌唱体裁——山歌的普遍流传。其中的原因，首先是因为高原地带交通不便，人烟稀少，城镇经济不发达。人们的生产，多半是个体方式。例如，在黄土高原，在那苍茫廖廓、山川沟壑交错的奇妙世界里，生活着两个特殊的社会阶层：使用牲畜驮运货物的脚夫（亦称脚户）和个体放牧者。他们常年漂泊无定，除了餐风宿雨，就是永远不消失的寂寞和凄凉。在这种环境当中，他们唯一能够选择的，即真正属于他们的精神慰藉品的就是咏唱山歌。他们唱道：“信天游，不断头，断了头就无法解忧愁。”“三月里的太阳红又红，为甚么赶脚人这样苦命。”这是高原环境中这些特定社会阶层的人们的心境的真实表露，也恰好展示出高原——“山歌”——“脚夫”三者相互依存的内在关系：

地	高原 广谷大川 交通不便 人烟稀少
人	脚夫 放牧者
音	山歌 自由悠长，天然无饰， 与环境谐和一致

形成了这个特定的社会阶层，空旷寂寞的环境，凄凉自怜的心态，促使他们借山歌聊以慰藉。

当然，我国山歌的分布，不仅仅在上述三大高原。闽、粤、赣交界处，豫、鄂、皖交界处(大别山区)等都是重要的山歌流传区，其形成原因，也与前述相同。总之，高原、山地环境的单一化，导致其文化面貌、文化形态的单纯性特征。而山歌体裁，在一定的历史时期则可以说是这一环境中最成熟的艺术品种。它首先当然是人的精神、情愫的晶体，但它同时充溢着高原山地的底蕴。它是代表高原文化的一颗耀眼的明珠。

最后，让我们到北部疆域——内蒙草原和新疆天山牧场作一番考察。那里，白云蓝天、草丰水美、牛羊成群、坦荡无垠。千百年来，各族人民在这里狩猎、放牧，“逐水草而居”。草原为他们提供了游牧生活的基本条件，也塑造了他们像草原那样宽广、纯朴的心胸；他们则在自然景观的启迪和流动不定的生活中创造了自己最喜爱的音乐品

种——以牧歌为代表的“长调”歌唱体裁(另有赞歌、思乡歌等，均属之)及马头琴音乐等。在“长调”型歌曲中，咏颂草原的辽阔和马的健美是最普遍的主题：《威风矫健的红马》、《小黄马》、《走马》、《云青马》、《辽阔的草原》(内蒙古)，《我的枣红马》、《游牧歌》(新疆)等，它们从一个侧面反映了“长调”歌曲的地理特征。同时，气息悠长、起伏绵延的旋律、特殊的装饰音唱法（蒙语称“诺格拉”）及自由、非对称的曲体结构，使人一下就联想到“天苍苍、野茫茫”的草原景致。至于内蒙草原上的马头琴，无论是形制，还是音色、音调、韵致，都与草原十分贴近。总之提起草原，人们就会想到马背上的牧人，如云的羊群，同时，洒脱的牧歌也即刻回荡于耳际。三者构成的和谐场景，反映了人类三大文化之一——游牧文化的一个重要侧面。

以上，我们仅通过民间音乐中对地理环境依赖性最大的几种民歌体裁考察音——地间的一般联系。实际上，民间音乐与特定环境的关系要广泛得多。例如，从更大范围来说，戏曲音乐中各地梆子腔与黄河中下游自然风貌的关系；高腔、滩簧腔，弋阳腔与长江流域自然风貌的关系；曲艺音乐中北方“鼓词”与华北平原，南方“弹词”与江南水乡的关系，都是值得我们探究的对象。如果我们把一张中国地形图、农作物分布图与中国民间音乐体裁的分布图叠压在一起，我们立即就会发现，自然生态与民间音乐生态十分近似。我们也就会得出结论说：民间音乐发展进程中的方式、方向、形态很大程度取决于自然因素。民间音乐“生态”也是自然“生态”的反映。当然，这种“一致性”，仍然是两者最直接的关系。更深的联系，还需要我们从其他因素中寻找。

深层关系——地理因素所造成的民间音乐风格区

当我们把讨论的重点移到音——地间的深层关系时，自然会碰到文化地理学家们为解决空间分类而经常使用的“文化区”这一概念。在他们那里，所谓“文化区”，即指“具有类似文化特质的区域”[12]而言。作为不同文化的空间载体，这个“区域”首先有它独特的地理风貌和相应的地域范围。同时，在历史和时间的传递、保留、淘汰、筛选之下，该区域的那些“特质”不断地得以稳定，形成独具一格的区域文化传统。这应是判断“文化区”的两个基本依据。民间音乐作为古已有之的文化现象，在特定时空条件影响下，也形成了一个个具有“类似音乐特质”的区域。对此，有人称为“音乐方言区”，有人称为“音乐文化区”，有人称为“近似色彩区”。其目的都在于把某一区域内民间音乐的诸形态特征同地理、历史、民族，语言、风俗等视为一体，以便为从更广阔的角度进行“文化区”的研究提供依据。

近几年来，对于我国古代文化区域的研究，学术界颇多新论。例如有人依据生产方式和作物种植把我国分成：粟种文化区（黄河流域）、稻种文化区（长江流域）、草原文化区（北部）和块茎文化区（珠江流域）[13]；有人依据古代部落的沿袭分为：中原（炎黄）、东夷、苗蛮三区[14]；有人依据新石器时期形成的民族文化中心划分为：中原、黄河下游、江汉、长江下游、华南、甘青、东北、北方草原等八区[15]；有人依古文化类型分为：仰韶文化、青莲岗文化和北方细石器文化三大系统[16]。由于诸方各家的依据不同，其区域界限自然也有差异。但这种追溯历史渊源、注意“统一”之下的地区多样性，对于全面认识中国传统文化，肯定是有益处的。

民间音乐区域的划分必须以我国各地民族民间音乐的分布状貌为依据，这是毫无疑问的。但也应有所参照，使之在时、空、坐标系统上更趋合理。我以为至少应遵循下列三条原则：一、应把各类民间音乐当作整体，寻觅蕴含在其中的“类似音乐特质”。如果这些特质代表了某一地区的传统，就可以把所有体现这些特质的流行地视为一个风格区。二、要充分考虑历史上曾经形成的地方文化区这个因素，如果民间音乐风格区与之基本吻合，则可统一称之。三、应结合地理、地貌、民族、语言、习

音乐实践与学术理论





▲ 遂昌田野中的音乐实践体验

俗诸因素。民间音乐是特定地区文化的组成部分，它要受到上述因素的影响，也反过来强化由它们共同组成的文化传统。因此，在大多数情形下，民间音乐的区域划分与地理、语言、习俗的区域划分总是重合的。其中地理、地貌应视作“基因”对待，因为其他文化现象都是在它所提供的前提下产生、发展、形成的。至于与行政区划的关系，如果行政区域与地理因素相关，那就可能吻合，如果相反，则不应受其限制。

以上三条原则提出之后，我们似乎可以进入对各民间音乐区的划分的讨论了。众所周知，早在先秦时代，我国的版图上已经先后形成了齐鲁、燕赵、三晋、吴越、楚、巴蜀、秦等七八个具有地域特色的文化区了。它们的形成，在此之前，已经历了数千年的光阴，而在此之后，由于我国封建社会的相对稳定，这些文化区非但没有解体，反而在区域特征方面越发鲜明。与此同时，我国还形成了另外一些地方文化区，加上前面诸区，共有十五个：齐鲁文化区、燕赵文化区、三晋文化区、吴越文化区、楚文化区、江淮文化区、巴蜀文化区、中原文化区、秦陇文化区、滇黔文化区、百粤文化区、关东文化区、藏文化区、内蒙古草原文化区、新疆高原、绿洲文化区。这些文化区的范围、区界有些是明确的，有些是不清晰的，学术界还有争论。但即使是有争议的，它们的中心地带及每个文化区的“类似文化特质”也是鲜明、突出的。这正是作为一个特定文化区的基本标志。

民间音乐的情形如何？它的区划与文化区大体一致，或者是差异较大？如果用以上三条原则仔细对照，我认为大体一致。事实上，每个文化区的音乐就是该文化区共性“特质”的组成部分。那么，我国民间音乐风格区究竟如何区划呢？笔者根据自己掌握的资料，认为分作十五个比较相宜。下面，将它们一一列举，并附地貌特征加以对照：

齐鲁民间音乐区：地貌为北方平原、低山丘陵、滨海混合型。

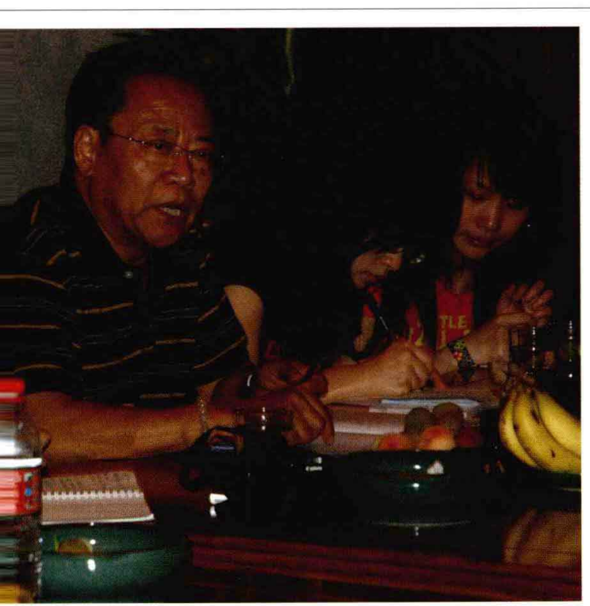
燕赵民间音乐区：地貌为北方平原型。

三晋民间音乐区：地貌为北部高原型。

秦陇民间音乐区：地貌为北部高原型。

关东民间音乐区：地貌为北方平原型。

巴蜀民间音乐区：地貌为山地盆地型。



▲ 在遂昌考察座谈会上

楚民间音乐区：地貌为沿江平原、低山丘陵型。

吴越民间音乐区：地貌为江南水乡、滨海型。

江淮民间音乐区：地貌为平原、滨海型。

滇黔民间音乐型：地貌为西南部高原山地型。

百越民间音乐区：地貌为低山丘陵、滨海型。

闽台民间音乐区：地貌为海滨。

藏民间音乐区： 地貌为高原山地型。

内蒙草原民间音乐区：地貌为高原草原型。

新疆民间音乐区：地貌为高原、绿洲型。

在上述区划中，山河起了明显的作用。如北方的几个区，大多是由太行山、秦岭、黄河、阴山、大小兴安岭的走向分布而形成的：燕赵区与三晋区以太行山为界；三晋与秦陇以黄河为界；秦陇与巴蜀以秦岭为界；三晋区与内蒙古草原区以阴山为界。当然，山、河的作用不完全相同。山的阻隔力强，因此，燕赵与三晋、秦陇与巴蜀之间民间音乐风格差异明显；河的阻隔力弱，反而引起“文化通道”的作用，故秦陇与三晋之间差异亦小。其外，两区的地貌如果不同，例如吴越与滇黔区，一为水乡，一为高原，其音乐风格有差异，这好理解；但有的属于同一种地貌，却也分作两区，为什么？因为位置不同，气候、植被有异。如“燕赵区”与“吴越区”，虽都是平原，但一南一北，气温、物产、差异极大，当然不可能属于同区。

其次，每个民间音乐区都流传着代表本区“文化特质”的音乐类别及其“语言”风格。例如，当我们把“齐鲁区”的吕剧、五音戏、柳琴戏、琴书音乐、鼓吹乐及民间歌曲放在一起欣赏时，尽管有类型之别、文化层次之分，但它们的音乐语言风格却十分接近，仔细辨析，我们还可以在构成音乐的形态因素诸如旋法、音结构、音列、调式等方面发现更多的“类似”现象。再联系到这一地区在以往漫长的历史上积累起的文化传统，我们就会对它的“类似音乐特质”有更强烈的印象。再如燕赵民间音乐区，这里的文化是“平原型”的。“平原上的人们不但创造了土地耕种、五谷栽培以及车辆房屋等，而且创造了与之相适宜的观念，如土地崇拜，庆丰收的节日风俗及风水、望族、君子之泽等，人们为土地而生存，为土地而进行文化创造，所以一切文化都带有土地性质。”[17]在以往讨论音乐区划时，人们对这一地区未能予以足够的注意，认为它的区域特征不鲜明。其实，传布于该区的河北梆子、丝弦、老调、冀中管乐、冀中秧歌等都有强烈的地域特征。司马迁在两千多年前就曾指出：燕赵之民“雕捍少虑”“悲歌慷慨”。时至今日，这样的音乐风格和气度，仍然保留在上述各类民间音乐体裁中。特别是遍及本区的“河北绑子”，其悲壮、慷慨、其高亢、激奋，除了陕西“秦腔”，没有与之相比者。它的剧种风格，应当是本区“文化特质”在音乐上最典型、最集中的体现。另外如“三晋民间音乐区”，全区位于黄上高原东部，亦称作山西高原。南北走向的太行山像一堵大墙把它同“燕赵区”分开，西侧的黄河又把它与“秦陇区”分开。除中部盆地外全区地貌统一。以往进行的文化区研究中，常常把它与陕、甘、宁划作一处。其实，从民间音乐的品种、风格而言，两区的差别是明显的。虽然在品类上，两区都丰富多样，戏曲、曲艺、民歌、器乐、歌舞，一应

俱全，而且在整体上，都属于高原风，高亢、悲怆、深沉。但是，“三晋区”的音乐，常常在高亢、激越中透出一股秀美、飘逸之气。这一点，只要将秦腔与晋剧、晋中秧歌与关中秧歌稍作比较，即完全可以明了。

上一节中，我们曾把地理环境与民间音乐体裁相互对照。指出特定地理环境在漫长的历史中塑造了人们的生产方式和生活方式，而生产方式又塑造了一定的歌唱体裁。这种表层关系是一目了然的。然而，当我们考察更深入的联系，即特定区域音乐风格与环境的关系时，那种直接对应的答案是不可能存在的。因为一种“风格”和“色彩”的形成，并不完全是自然环境造成的直接结果。而首先是环境影响到人们的生产、生活模式，形成了日常的习俗，造就了方言土语，最后还熔铸了人们的性格气质。其中既有物质形态，又有精神形态，二者在长期交融中互有影响，于是才酿成了作为传统样态的那些“文化特质”。人们的音乐行为是上述文化样态的一种，在实践中，他们同时可能受到各种因素的影响。其中有直接的如方言方音，它本身就是音乐的组成部分；半直接的如习俗，它们使音乐成为某种定规并制约着音乐的使用；间接的如人们的性格，它常常促使人们按着自己的审美习性去“选择”某种品类、某种唱法以至某种装饰方法。须知，这些直接、半直接、间接的因素对于“风格”都具有决定性意义。那么，它们又来自何处？我以为主要是环境的陶冶和影响。我们不可能想像，一个一推开门窗就可以眺望到山峦的农民会与一位长年在马背上执鞭放牧、驰骋于草原的牧民有相同的情调、性格；自然也不会以为一个在水乡长大的人与在黄土高原上生活的人有共同的趣味。正是环境这个最稳定的因素使不同地区的人的气质、情愫得以长时间的灌注。我们常说，高原上的人彪悍、爽朗，水乡的人温柔、缜密，这实在是大自然的劳作所致。当然，审美习性的形成还有民族、地域的文化传统的影响，但这是第二位的。这里不想赘述。我只想指出：当环境不断陶冶人的审美爱好时，审美趣味也必然对人的歌唱、演奏活动产生种种潜在影响。使他们喜欢这样的音调而舍弃另一种音调；选择这种唱法而淘汰另一种唱法等。久而久之，地域性的“音乐特质”就会得到集中、提炼，并益发鲜明。最后形成为某种“审美定势”。后者一旦出现，又会反转来制约人们进一步选择，而不致再发生“偏离”现象。

还有一点要指出：我国民间音乐的形态发展是有层次的：处于下层的是大多数民俗音乐和劳动音乐（如民歌中的山歌、号子、秧歌、田歌及部分器乐）。处于上层的，一种是“剧场型”音乐（如曲艺、戏曲音乐），一种是“乐种——雅集型”音乐（如“江南丝竹”“广东音乐”“南音”“西安鼓乐”等）[18]。它们已属于专业或半专业性质。两个层次与地理环境的关系并不相同。民俗音乐与环境联系广泛，对地貌依赖性大，其中渗透的地域因素也多；“剧场型”与“乐种——雅集型”音乐与环境相对疏远，依赖程度亦弱。然而，由于后两种音乐与民俗音乐等历来具有的亲近关系，可以说它们就是在民俗音乐等的基础上发展起来的，因此其风格特征，反而较民俗音乐更集中、凝练、鲜明、典型。例如“吴越区”音乐风格，我们甚至可以以“越剧”为代表，同样“燕赵区”的风格可以以河北梆子为代表。这并不意味着我们轻视处于生活底层的民俗音乐，可以毫不夸张地说，没有吴越地区的民俗音乐、劳动音乐，就没有越剧艺术。

我们指出这一点，无非是说某些层次的某些专业性的民间音乐在体现与环境的深层关系时，处于更为有利的地位罢了。

储存关系——作为保护传统文化自然屏障的地理环境

在现代传播媒介产生之前，人们的口和耳曾经是使民间音乐流传不息的唯一工具。其沿袭方式一种是纵向的，一代传给一代；一种是横向的，一地传于另一地。但后者的传播范围极其有限：仅限于那些接受“类似音乐特质”的社会群体。一旦超越这一群体的居住地域，就会受到某种阻碍。于是人们就说：“一乡一调”“十里不同音”。这类民谚

中有一层很重要的意思：一个特定的地域只能“储存”一种与它的环境相宜的主要音乐风格。

另外，当我们从全局观察我国民间音乐的蕴藏量时，我们很容易发现：有些地区民间音乐蕴藏特别丰富，有些则显得匮乏；有些音乐保存得较完整，有些则流失散佚。为什么会是这样？有人可能会从社会历史方面找原因，有人可能从音乐史学的角度加以解释。但若是把这种分布不匀、蕴藏多寡的情形同我国的地理环境即山脉、河流、海洋、高原、城市、乡村诸因素联系起来时，我们面前便呈现出另一种景观。

萨波奇·本采在《旋律史》中谈及全世界民间音乐的分布时，曾经指出：“它们一般源于森林山区，封闭的河谷，难以进入的高原、干旷草原中的农业区，偏僻农村，沼泽地的小舍和高山牧区的茅屋……全世界所有现存的和发展中的民间音乐——基本上都是内陆的产物即封闭地区的产物。”[19]他还认为，“所有的风格都是沿着山脉、河流和海岸传播扩散的。所有风格又都在高原、盆地、半岛和岛屿之中定居和保存下来。边沿地区一般具有双重作用，有的情况下，风格在这里严格地保存下来，而另一种情况下，它们互相混合，失去了原来的面貌。”[20]

这些见解异常重要。特别是关于“边沿储存”的思想简直是一个伟大的发现。因为我们若以此寻觅我国各地的民间音乐主要分布地，确实也有很多“边沿”地带。它们构成了一个个相对独立的“储存区”。这方面，我们可以举出很多例证：

首先在黄土高原东北方向，即晋、陕、宁、内蒙古交界区（晋西北、陕北、内蒙古西，宁夏北部），这里东部有太行山，北部有阴山，西部有黄河、贺兰山，组成一个“门”字型阻隔圈。交界区内人烟稀少、交通困难，城镇疏散，远离大的政治经济中心，是一个天然的民间文化储备带。这里风俗、民性、语言都极古朴，几个大的歌种如信天游、爬山调、山曲、烂席片，歌舞小戏如“二人台”等各有特色，又具某些共性。但是，它真正为世人所知，却是在传播了数千年后的20世纪30年代，它们之所以被“严格地保存下来”，不能不承认是由于高原环境和“门”字型阻隔圈所造成的。我认为它可以称作“河套储存区”。

其二，黄土高原西部至青藏高原东侧，有一个被六盘山（东北）、祁连山（西北）、日月山（西）、岷山（南）包围起来的封闭地带，亦即甘、宁、青交界处。这里居住着六七个民族，但它们共同传唱着一种山歌——“花儿”。它的音乐个性鲜明、曲目丰富，对当地各族民间音乐影响很大。它的发现，也是20世纪20年代的事。我们称之为“河湟储存区”。

其三，在闽、赣、粤交界地带，也有一个由武夷山（东）莲花山（南）罗霄山（西）雩山（北）组成的封闭圈。居住在其间的是从南北朝时期即由中原逐渐南迁最后在此定居的“客家人”。他们把北方文化的种子播撒在这一带，又不断从当地汲取属于本地的文化养分，创造了融洽南北、独具一格的“客家文化”。其中，客家的音乐特别是客家山歌更是丰富多彩，被誉为南国明珠。多年来，这里已被公认为是长江、珠江之间的一个重要的民间音乐分布带。我们称之为“客家储存区”。

其四，由秦岭和大巴山所构成的汉中盆地也是一个有代表性的储存区。该区处在上文所述的“秦陇区”与“巴蜀区”之间。由于秦岭的阻隔，这里的民间音乐风格与秦岭北麓的关中断然有别。但它与川北鄂西北的音乐风格却十分近似。很显然，这又是汉水、嘉陵江起了作用。它们作为一种自然通道，加强了盆地与川北山区，鄂西北山地的联系，使三者共同构成了又一个民间音乐自然保护区。其中被称做“通山歌”、“茅山歌”、“姐儿歌”、“草歌子”、“背二哥”等各类山歌，最为丰富，也最有代表性。我们称其为“秦巴储存区”。

其五，桂、湘、粤交界地带，是瑶族的一个重要的聚居区。湘之江华、桂之富川、粤之连南，三个瑶族自治县构成“品”字形。这里久居着平地瑶（包括八都瑶、七都瑶、梧州瑶、五堡瑶等）、排瑶和过山瑶三大支系。在行政上此区被分作三省，而在文化上实为一体。不同支系的瑶民自古以来传

唱着很多类别的民歌，创造了“长鼓号子”一类的歌舞，但却鲜为人知。特别是排瑶的“古歌”、过山瑶的“仙拜”等，古朴淳厚，原始气息极浓。直至50年代有人入山采录，人们才领略到它独特的美质。我们且称之为“桂、湘、粤瑶族音乐储存区”。

通过上述五例，我们看到，一个民间音乐储存区的形成，至少要具备两个条件：一、地域的相对封闭性。无论是高原、盆地、山区，都因为有山脉形成的屏障而使外部文化难以浸入，自身文化也难以流出。二、离政治、经济、文化中心远，较难受到新文化潮流或异文化潮流的浸染。在我国，具体的体现就是它们大都为三省、四省的交汇地带。这些地方离每省的政治文化中心都比较远。这样就使它们避免了不断改变的新的生活潮流对传统风格的冲击。反过来说，一些比较古老的、较有个性的风格及某种文化早期状态，易于在这些地区保存下来。这样的“边沿生存”思想，在黑尔德尔里特、达尔文、黑赫托芬等人文学家的著述中已经提出。他们认为：“一种文化或风格的边缘地区总是保持这种文化和风格的早期状态。因为这些状态在这里保存和凝固下来时，在它发源的中心地带，它早就被遗忘了。”[21]

如前文所述，“边沿生存”理论对于研究民间文化的分布、发展来说，很有价值。除了以上提到的一些大的储存区已经证明了之外，在任何一个相对来说是较小的区域也是如此。这里想要举几个作者亲身经历的例证。

例一，1982年4月，笔者赴南宁参加了部分省区多声部民歌演唱、座谈会。会议间听到一位同行介绍了壮族“三声部”民歌。他指出：至少有两个地区发现了这种罕见的品种。但他本人只去过其中的一个。为判明真伪，我们趁开会之隙专程去了一趟距南宁100公里处的上林县。经上林的朋友的引导又到了离县城150公里的黄境村，但由于没有正式公路而使这里变得十分闭塞。村落三面环山，风景独秀，几十户农民仍然过着与现代文明不相干的古朴生活。但恰恰在这里，也许只能在这里还传播着好几种类型的壮歌，“三声部欢悦”就是其中之一。我采访的五位歌手，是这种民歌的第三代传播者。然而，数十年来，特别是50年代以来，尽管有过多次民歌普查活动，它还是不为外部所知。其原因主要是黄境村地理位置和交通因素所致。环境使它埋藏较“深”并得以自我保护。

例二，河北固安县屈家营“音乐会”——一个能演奏13套传统大曲、与智华寺京音乐有亲缘关系保存得相当完备的农民乐队，直到1986年3月28日这一天，才有史以来接待了我们这些第一批采访者。而且是由当地农民向我们报告了之后才了解到它的存在的。为甚么它距北京如此近却无人间津？为甚么它在多次普查中未被人发现？为什么它竟然躲过了一次次“运动”，特别是“文革”这种摧毁性运动的冲击？为什么它能在京、津、保三大都会（各自正好相距90公里）向现代文明的迅猛进展中仍然得以保留？经考察，一个原因是该村地理位置特殊。离北京虽近，但历来不属北京管辖；属于河北省但又处在“边缘”（与北京市交界），常常被“忽视”。另一个原因是交通条件。该村离现代公路约25公里，未处在要道上。第三个原因是人为的，即由于该乐种在当地扎根较深，因而得以保护。但我以为，前两条特别重要，正是由于环境位置而使它长期成为“三不管”地带，它才安然躲过了随时可降的现代文明的侵袭或“文革”的冲击。环境使之获得了厚厚的保护层。

例三，1986年9月，天津市举行了一次“民间音乐盛会”。全市共有30多个乐社、600多名乐手赴会，规模庞大，蔚为壮观。使人惊异的倒不是来自郊县的那些农民乐社，而是市区的几家“法老会”“香会”等。他们的表演、穿戴有浓厚的乡土气和民俗味道，与农民乐社完全一样。我们没有想到，在天津这个现代工商业城市的底层居然积淀了如此厚实的传统文化层。然后，我们进一步知道，这些乐社大都来自天津市区的边缘。从郊县看，它们属市区；但与市中心比，他们在边缘。也就是说，它们得以保存，也与地域位置有关。事实上在每个城市的“边沿”都保留着或残存着曾经是作为

主体的传统文化的某些类别。它们是联结城市与乡村文化的纽带，处于两者的交接处。这是音乐的空间分布或曰音乐生态的一个十分重要的现象。

总之，地理环境与民间音乐之间形成的储存关系是十分普遍的。中国是个大陆国家，本身就是一个硕大无比的储存场。但相对而言，还有许多更封闭、蕴藏更丰的储存区。我们看到，山脉犹如一道道“墙”把我国分成为数不多的几大封闭性区域；同时，地理位置、交通条件也可能使某些表面上“开放”实际是封闭的地方成为一个个自然保护“点”。这些“储存区”“储存点”对于探讨民间音乐的历史源流及其文化背景，对于研究音乐的生态发展都很有价值。我们也还看到，每个“区域”中传播的民间音乐，无论是体裁品类，还是风格色彩都是本地区音乐文化的积累，是全部民间文化的有机组成部分；各个相邻音乐区域的关系，既相互区别，各各不同，又相互交流、共融、互有认同。在解释储存关系时，我们尽量把它们分开，在考察整体分布时，又须寻找其内在联系。因为作为中华民族的传统文化，总有它承传不息的一面。这一点我们千万不能忽视。

以上四方面、三种关系的阐述都是想探讨作为文化现象的民间音乐在空间分布、风格形成、历史嬗变方面，有多大比重是取决于自然环境诸因素的？地理和民族音乐间到底有甚么关系？民间音乐各门类在多大程度上依赖于地理环境？笔者的拙见，可能为找到答案提供了一些线索。但也可能会把读者引到更加扑朔迷离的境地中去。如若这样，敬请诸同好用笔挞伐。我将竭诚接受。Ⓜ

1988年5月11日于北京

▶ 原载刘靖之编《民族音乐》第3集，香港大学亚洲研究中心，1990年

注释

1 拉采尔《人类地理学》，转引自《人文地理学》李旭旦文《人文地理学引论》，人民教育出版社1986年版。

2 丹纳《艺术哲学》，人民文学出版社1986年版，第9页。

3 引自《乐记》。

4 引自《礼记·王制》。

5 引自《吕氏春秋》，《诸子集成》卷六，中华书局，1986年。

6 引自《乐府诗集》卷96，中华书局，1979年，第1262页。

7 耿英《二人转写作知识》，北方文艺出版社1985年版，第23页。

8 引自《礼记》。

9 丹纳《艺术哲学》。

10 参阅《文物》1979年12期，刘志远遗文。

11 刘禹锡《插田歌》，《唐诗选》，人民文学出版社1978年版，113页。

12 司马云杰《文化社会学》，山东人民出版社1987年版，250页。

13 司马云杰《文化社会学》，山东人民出版社1987年版，250页。

14 萧兵哎在广阔的背景上探索》，《文艺研究》1985年，第3期。

15 丁季华《中国古代文化“单一中心”说质疑》，《华东师大学报》1982年第4期。

16 格勒《中华大地上三大考古文化系统和民族系统》《中山大学学报》1987年第4期。

17 司马云杰嚷文化社会学》，同注[12]。

18 传统音乐分为民俗型、乐种——雅集型、剧场艺术型、音乐会型的观点首先由黄翔鹏先生提出。详见《中国音乐学》1987年第4期。

19 萨波奇《旋律史》，人民音乐出版社1983年版，303页。

20 同注19。

21 同注19。

石练十番与汤显祖

 撰文/ 罗兆荣*

一

去年11月，我下乡调查，在石练镇石坑口村发现有7位“十番”老艺人，令我喜出望外。我多年来想了解石练十番，把注意力集中在石练镇政府所在地，寻访的十番艺人十有九故，资料也都散佚。想不到在石坑口村还有7位十番老艺人健在。在交谈时，老艺人即兴唱起“袅情丝飞来闲院庭……”并说：“这是汤显祖的《牡丹亭·游园》，还有《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》。”这些朴实的自称不识字的山村老农，竟然对汤显祖如此了解，令人敬佩。他们年龄最大的76岁，最小的66岁，都是解放前学习十番乐曲，已五十多年没有演奏过了。我动员老艺人应把十番传授给下一代，他们欣然应允。

石练镇石坑口村有一座“蔡王殿”，始建于宋代，原称“玄沙庙”。相传五代时蔡氏异性兄弟二十四年避难至遂昌西乡，替人伐木开山，后殁而为神，福佑一方，当地百姓建庙奉祀。石坑口村蔡王庙是最大的一处，祭祀活动格外隆重。每年七月，石练全乡举行盛大的“七月会”，又称“秋赛会”，二十四人扛的大轿抬着蔡相大帝神像，全副銮驾仪仗，旗幡鼓乐开道，巡游“十六坦”（村）。蔡相大帝神像每到一村，停留一天，村中摆祭演戏，热闹非凡。十番是蔡相大帝巡游队伍中的一种器乐演奏队。石练镇过去有四个十番队，还有女子十番队，颇为世人称道。

石练十番由十至十二人演奏，其中笙二人，笛二人，云锣一人，梅管一人，提琴一人，扁鼓一人，双清一人，三弦一人等。采用的乐器别具风格，演奏的乐曲均为昆曲，内容有《牡丹亭》、《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸记》、《长生殿》、《西厢记》、《浣纱记》、《琵琶记》等传统名剧的曲牌。

十番，兴起于明代末期，流行于江南民间，它是以多种乐器轮番演奏若干曲牌的一种器乐演奏形式，一般用于春节灯会和迎神庙会的游行演奏，或节日聚会、喜庆堂会的演奏。它以组合乐器和演奏调谱的不同，有“文十番”、“武十番”、“粗十番”、“细十番”之分。由于各地风俗各异，乐器的组合和演奏的调谱也不同，编制不同，其叫法也不一样。遂昌石练十番演奏传统名剧的昆曲曲牌，可谓别具一格。

* 遂昌文化工作者

二

在石练镇石坑口村，我们找到一本萧根其保存的民国三十八年的手抄本《十番曲谱》。为直排工尺谱，内容有：（按原谱顺序抄录，括号中曲牌系对照北京古籍出版社1999年版《汤显祖全集》中《四梦》剧本校补。）

《牡丹亭·游园》	步步娇
	醉扶归
	皂罗袍
	好姐姐
《紫钗记·折柳》	寄生草
	幺篇
《牡丹亭·拾画》	锦缠道
	石榴花（千秋岁）
《？·数花》	大红袍
《邯郸记·扫花》	赏花时
	幺篇
《南柯记·花报瑶台》	脱布衫
	小梁州
《南柯记·瑶台》	乌夜啼
《思凡·小尼姑下山》	小 工
	山坡羊
	转调第一
	（转调第二）
《牡丹亭·冥判》	油葫芦
《紫钗记·折柳》	解三酲
	（前腔）
	（前腔）

抄本计22首曲牌，其中《四梦》曲牌17首，约占80%。

原遂昌县文化馆华俊先生曾调查遂昌十番，发现有民国初年署名有文氏的《响遏行云》抄本较为完整，抄录93首曲牌，还附有十番乐器总决。其曲牌有《牡丹亭》22首，《紫钗记》4首，《邯郸记》7首，《烂柯山》3首，《长生殿》12首，《南柯记》5首，《思凡》4首，《火焰山》9首，《西厢记》3首，《浣纱记》3首，《金雀记》4首，《琵琶记》1首，《折桂记》3首，其它剧名待考的13首。其中《四梦》曲牌共38首，约占40%。

对照两个抄本，民国三十八年抄本以《四梦》曲牌为主，说明石练十番平时演奏和传习的主要是《四梦》曲牌，足见汤显祖及其《四梦》在遂昌民间的影响。

三

石练十番的起源，缺乏史料记载，老艺人也说不明白。根据石练十番的演奏形式和内容，结合明清时期江浙地区戏曲发展的历史进行分析，笔者认为，石练十番起源于明代末期，它的形成与发展和汤显祖有着一定的联系。

明嘉靖年间，魏良辅改革昆山腔，立昆之宗，“时称昆山腔者，皆祖魏良辅。”至万历年间，“四方歌者皆宗吴门。”昆山腔成为四大声腔之首。而遂昌地处浙西南山区。东邻松阳，北靠衢州，境内两大水路分别由东北向外沟通。现今，遂昌对外公路交通仍是类似的格局。明时，东部有松阳高腔、北面有衢州西安高腔和侯阳高腔，遂昌应属于高腔地区。昆曲要传到交通偏僻的遂昌，需要一个有号召力的有影响力的力量，这个力量就是汤显祖。

明万历十二年，汤显祖任南京太常寺博士，后升礼部祀祭司主事，在南京近十年。南京时为留都，是南方经济文化的中心，秦淮河畔是历代歌舞说唱之地，文人荟萃，歌舞繁华，昆山腔在南京已广为流行。汤显祖在南京结交了许多文人学士和唱优歌伎，接触了解了昆山腔，并给予较高的评价。

他在后来的《宜黄县戏神清源师庙记》中写道："此道有南北。南则昆山之次为海盐。吴浙音也。其体局静好，以拍为之节。"

明万历二十一年，汤显祖任遂昌知县。他勤政爱民，为官清廉，深受遂昌百姓的爱戴。工余之暇，他和诸生讲德问字，邀好友游览山水风光，诗酒唱和。吴拾芝来遂昌，汤显祖和他"碧玉溪桥嗽金石，弦歌市里合宫商。"（《玉云生过平昌，徐生画扇为别》）汤显祖邀屠隆来遂昌，松阳知县周宗邠问讯来遂欢聚。屠隆家有昆曲家班，周宗邠最善琴理，他们三人相聚，谈论最多的自然是戏剧、昆曲。汤显祖到松阳，夜听周宗邠鸣琴，"待彻梅花天欲晓。"（《周长松琴堂晓发》）足以说明汤显祖对昆曲的喜爱。汤显祖诗《七夕醉答君东》："玉茗堂开春翠屏，新词传唱《牡丹亭》。伤心拍遍无人会，自掐檀痕教小伶。"大概只有教原唱宜黄腔的宜伶唱昆曲，才致于"伤心拍遍无人会"，汤显祖只有"自掐檀痕"亲身执教，可见汤显祖对推广昆曲的执着之情。

汤显祖在遂昌五年，社会安定，出现一片升平的景象，"琴歌积雪讼庭闲，五见阳春风历班。"（《丁酉平常迎春口占》）推进了昆曲在遂昌的传播。当地群众传习演唱昆曲，把昆曲演奏运用于民间喜庆的活动之中。石练"七月秋赛会"的迎神巡游采用了这种形式，"石练十番"由此而形成发展。

汤显祖弃官回临川后，遂昌人民和汤显祖保持着亲民的往来，经常有人到临川探望汤显祖。汤显祖的《四梦》完成后，可以说很快传到了遂昌，融入民间昆曲演唱之中。明末清初，昆剧发展繁荣，《临川四梦》被列为昆剧中的上上品（吕天成《曲品》）。遂昌人习唱昆曲的活动进一步发展，石练十番进一步充实和完善。

到了清代中期，昆曲逐步衰落。浙西南地区乱弹和徽戏兴起，高腔和昆曲融入乱弹和徽戏之中，出现了高、昆、乱结合的"三合班"和昆、乱、徽结合的"二合半班"等婺剧班社。遂昌乡下也办起了一批婺剧戏班，著名的"蔡源班"和"关川班"等等。金华一带的婺剧班社经常来遂昌各地演出。几百年来，遂昌一直是婺剧的主要流行地区。其间，遂昌也邀请昆班来遂演出，当地民间也曾有人办昆剧唱班，但都时续时断。石练七月的演出也主要是婺剧，然而，"十番"作为石练七月会迎神巡游的一项主要活动内容，一直承传了下来。

解放以后，石练七月会活动中止，十番停止几十年，濒临失传。近年来，遂昌纪念汤显祖的活动深入开展，石练十番因主要演奏汤显祖《四梦》的昆曲曲牌，文化旅游部门动员老艺人把十番传承下去，村里干部群众积极支持，老艺人精神焕发，一字一句地教年轻人唱"公尺谱"。正是：素琴彤管奏汤公《四梦》，白发青丝传昆曲十番。

四百年前，汤显祖把昆曲传到遂昌，产生了别具一格的"石练十番"。四百年后的今天，遂昌人满怀对汤显祖的遗爱，"石练十番"再度承传，发扬光大。Ⓜ

▶ 原载《汤显祖研究在遂昌》，中国文学艺术出版社，2002年。

昆曲《遂昌石练十番》

遂昌县石练镇石坑口村
农民乐队演奏
收集、记谱：汪文龙
（根据现场演奏录音记谱）

♩= 60

2

5

106

109

112

115

118

mp

121

124

127

130

6

133

136

139

142

145

148

151

154

157

7

160
163
166
169
172
175
178
181
184

8

187
190
193
196
199
201

(渐慢)

Fine

昆曲《遂昌十番》套曲

第一曲（大红袍）

遂昌县石练镇石坑口村

演唱者：赖喜能（83岁）
收集者：汪文龙、蓝培海
记谱者：汪文龙

♩=56 较自由

2

《扫婆片段》（曲五）

遂昌县石练镇溪坑路86号

演唱者：吴月钗（84岁）
收集者：汪文龙、蓝培海
记谱者：汪文龙

♩=62

2

第六首《油葫芦》

遂昌县石练镇石坑口村

演唱者：赖喜能（83岁）
收集者：江文龙、蓝培海
记谱者：江文龙

慢较自由

4 7 10 13 16 18

pp

3

55 57

dim. rit.

《刺虎》（六曲）

遂昌县石练镇溪坑路86号
演唱者：吴月钗（84岁）
收集者：江文龙、蓝培海
记谱者：江文龙

♩= 57

cresc.

2

dim.

rit.

Fine


ISBN 978-7-5452-076
9 787545 20766
定价：68.00元